Hebbels „Diamant" und „Rubin"

Ein Beitrag zur Frage des romantischen Lustspiels

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Breslau

eingereicht von

Axel Friedrichs

Promotion: 12. Juni 1929

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Breslau.

— | —

Referent: Prof. Dr. Walther Brecht.

— | —

Rigorosum: 30. Juli 1927.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

VORWORT.

Diese Abhandlung beschäftigt sich mit den beiden Märchenlustspielen Hebbels, die trotz der umfangreichen Hebbelliteratur eine Einzelbehandlung noch nicht gefunden haben. Es gibt eine Arbeit über „die Entwicklung des Komischen bei Hebbel" von Paul Heims (Leipzig Diss. 1913), in der sich Analysen des „Diamanten" und des „Rubins" nach der Seite des Humors hin befinden.

Ich bin von der Gattung des Lustspiels bei Hebbel ausgegangen. Wenn auch der Hebbelsche Humor dabei in seinem allgemeineren philosophischen Gehalt gestreift wurde, habe ich vor allem doch die innere Form jener beiden Lustspiele untersucht. Die komischen Partien des „Diamanten" brauchten nicht im Einzelnen zergliedert zu werden; P. Heims hat das Wesentliche in seiner Darstellung schon hervorgehoben.

Ich habe mit einer Zerlegung des Technischen begonnen, das bei Hebbel eine große Rolle spielt, und das sich aus dem Märchenstoff, der selbst von Anfang an, von jener eigentümlich selbständigen Konzeption Hebbels an, eine feste innere Form besaß, eigentlich ergeben hat.

Ich habe dann das spezifisch Literarische und die Kritik, die es bei Ästhetikern gefunden hat, besprochen.

Daraus ergab sich noch ein Drittes: der historische Zusammenhang, in den auch eine so eigentümliche und überragende Erscheinung wie die Hebbels hineinzustellen ist. Kleists romantische Schauspiele und Büchners Lustspiel dienten zum Vergleich.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548206_0062

INHALT.

Einleitung 1
Entstehungsdaten 1
Analyse der Lustspiele 3
Die Problematik des „Diamanten“ 5
Die Problematik des „Rubin“ 7
Der Kreis des Staates 9
Der mythische Kreis 10
Die Symbolik 11
Der Kreis der Mutter 13
Der Dualismus der Lustspiele . . . 14
Die Kritik 15
Der Mythos 17
Die Entwicklung Hebbels 18
Graphische Tafel 20
Hebbel und Kleist 21
Die Form des Kleistschen Lustspiels 21
Anhang 26
Hebbels kritische Einstellung 28
Der Gegensatz 30
Büchner: „Leonce und Lena“ (1836) . . 33
Literaturverzeichnis 38

EINLEITUNG.

I.

Es hat nie das Deutsche Lustspiel im Sinne eines Typus gegeben. Auch dann, als wir nach jahrhundertelanger Unfruchtbarkeit gleichzeitig mit dem Aufstiege Preußens eine große deutsche Literatur entwickelten, sind es nur Einzelwerke, die sich steil aus der Masse der durchschnittlichen, sehr mittelmäßigen Produktion erheben; denn ein alle bindender großer Stil wurde nicht mehr geschaffen. Mit den drei Namen der „Minna von Barnhelm", dem „Zerbrochenen Kruge" und dem „Diamant" ist unser Bestand an großen Lustspielen ungefähr erschöpft. Auch innerhalb des Gesamtwerkes der einzelnen Dichter sind diese Lustspiele jedesmal ein glücklicher, nie wiederholter Wurf.

Die „Minna von Barnhelm" gehörte einer Gattung an, die in Frankreich und vor allem in England entwickelt, in Deutschland als „bürgerliches Rührstück" in der Zeit der Empfindsamkeit und des bürgerlichen Klassizismus (Chodowiecki ist der wahlverwandteste Illustrator jener Stücke) eine ungemeine Verbreitung gefunden hatte. Lessings Stück steht zwar am Anfang der neuen großen deutschen Literatur, aber es ist doch beinahe der Abschluß seiner Gattung, die kein bedeutendes Werk mehr hervorbrachte, wenn auch deren Popularität in den Stücken Ifflands, Schröders und Kotzebues noch ständig wuchs.

Denn nach dem schwachen und folgenlosen Vorstoß des Sturmes und Dranges in seinen Literaturfarcen war es die Romantik, die im Bereiche der höheren Literatur die Geltung der bürgerlichen Rührkomödie vernichtete, Schlegel theoretisch, und Tieck mit seinem „Herkules am Scheidewege" (1800) praktisch. Aber es war eine Sache von und für Literaten. Die romantische Komödie hat nie auf der Bühne festen Fuß fassen können. Man hat es auch nicht ernstlich gewollt. Man kam von der Lyrik und man entdeckte in der Komödie eine Fülle von Formmöglichkeiten, die reizte und beglückte, ohne viel zu verpflichten, denn um die Bühne — um Dramatisches im allgemeinsten Sinne auch nur — scherte man sich nicht. Man gönnte sich satirische Excurse, versuchte sich in Wortkünsten und Wasserspielen der Rede, blähte die dramatische Form durch lyrisches Gefühl. Das Programm war eine Emanzipation von aller Realität, was den Stoff, was die Sprache, was jenen transzendenten Grundsatz der romantischen Ironie überhaupt anlangt. Die Produktion wurde losgelöst von der Konvention der Vergangenheit, von allen Bindungen realer Art. Der Stoff wurde dem Märchen entlehnt, die Sprache als Eigenwert stark betont und die innere Form, jene romantische Ironie, mit dem Namen des Aristophanes legitimiert. Das negative Element in dieser Theorie ist unverkennbar; es fehlte auch in Wirklichkeit die eigentliche Zeugungskraft, die einen neuen Typus mit dem Anspruch auf Dauer hätte schaffen können. Es war eine Opposition gegen jede Art von bindender Form, eine Absage gegen alles Zeitgebundene. Diese Bewegung hat später im jungen Deutschland ihre lärmende Reaktion gefunden, zu einer Zeit, als Hebbel noch jenen Grundsatz absoluter Jenseitigkeit in seinen Lustspielen verwirklichte, obwohl

gerade er der letzte war, der die Disproportion zwischen Dichter und Publikum, Künstler und Zeit in versponnener Resignation hingenommen hätte, weil gerade er unter dem Problem der Möglichkeit einer absoluten Poesie am stärksten litt.

Aber selbst in dem Programm der Romantik lag (—auch in dem Namen des Aristophanes —) der Zug zum Augenblick trotz aller erstrebten Jenseitigkeit der Form. Es sind jene satirischen Elemente, die sich zuweilen auf den Absolutismus, meistens jedoch auf Literaturstreitigkeiten beziehen und die heute nur noch Literaturkenner interessieren. Selbst Hebbel hat Literaturfragen in der „Poesie und ihre Werber" darstellen wollen, das freilich bei den ernsten Anforderungen, die Hebbel an sich stellte, gerade deswegen Fragment geblieben ist. (Auch er glaubte an eine vollständige Emanzipation vom Politischen: „Ohne Hauptstadt kein Lustspiel. Was hat Shakespeare mit London zu schaffen?" [T. 5050].)

Wie gering der Einfluß dieser romantischen Lustspielgattung war, zeigen zwei merkwürdig parallele Fälle. Sowohl das Propyläenpreisausschreiben 1800, als auch das Berliner Ausschreiben 1841 verlangte bürgerliche Komödie. Zum ersten sandte Brentano „Ponce de Leon", zum zweiten Hebbel den „Diamanten". Beide erfolglos. Sie hatten sich nicht an die Bedingungen des Preisausschreibens gehalten.

Wenn man von den wenigen bühnentüchtigen Stücken absieht, dem „Zerbrochenen Kruge" und dem „Diamant", sind es Lesedramen, die diese Gattung bietet, deren eigentliches Element die Sprache ist, in der sich der Subjektivismus des Romantikers genug tut. Hat nun die Romantik eine humoristische Sprache großen Stiles für Deutschland schaffen können? 1820 (!) schreibt Goethe bei Gelegenheit des Byronschen „Don Juan": „Wir sehen, daß die englische Poesie schon eine gebildete komische Sprache hat, welcher wir Deutschen ganz ermangeln . . . Das Deutsch-komische liegt vorzüglich im Sinn, weniger in der Behandlung . . . Sehen wir weiter umher, so finden wir, daß der Deutsche, um drollig zu sein, einige Jahrhunderte zurückschreitet und nur in Knittelversen eigentlich naiv und anmutig zu werden das Glück hat".

Die Romantik hat nicht dasjenige schaffen können, was Goethe hier vorschwebte. Der große Stil einer humoristischen Sprache entstand nicht, dem man allgemein und in Zukunft noch verpflichtet gewesen wäre. Was die Romantik für die deutsche Sprache bedeutet, ist ein Kapitel für sich und würde einer eigenen und gründlichen Untersuchung bedürfen. Man darf aber vielleicht Folgendes sagen. Der Individualismus im Stil brachte es zwar zu Reizen im Einzelnen, zur Entdeckung von Sprachmöglichkeiten verfeinerter Art, von Wortspielen, die sich bis zum Journalismus (Anm. 1) heutigen Tages fortsetzen, aber ebensowenig wie eine Konvention des deutschen Lustspiels noch geschaffen werden konnte, ebensowenig entstand eine allgemeingültige Sprache für diese Gattung. Mögen wir durch diese Stücke mit ihrer musikalischen Weltfremdheit, ihrem sprachlichen Raffinement (Büchner!), ihrer süßen Stofflosigkeit auch heute noch gefesselt werden, — wir müssen sagen, das Merkmal einer großen Kunst: die Gemeinsamkeit und Einheit in ihrer Erscheinungsweise, die Notwendigkeit und Überzeugungskraft ist nicht immer da. Jeder schrieb anders. Und wo man noch groß war und sich zum Allgemeingültigen erhob, blieb man der Vergangenheit verpflichtet. Altertümliche Züge mischten sich mit höchst modernen.

---

1) Der deutsche Journalismus enstand vor allem aus der Berliner Romantik.

Kleist erreichte die sprachliche Komik im „Zerbrochenen Kruge“ dadurch, daß er die tragische Rüstung der Syntax seiner großen Schauspiele in das niederländische Milieu nahm, durch den Gegensatz von feierlichem Rhythmus und Gegenstand. Eine bizarre Ironie, ein wenig billig vielleicht, sodaß es nicht unmöglich erscheint, daß Karl Augusts Ausspruch, Kleist amüsiere sich mit sich selbst, ohne die mindeste Ahnung zu haben, wie es anderen Leuten dabei zu mut sei, auch unter dem Eindruck des studentischen Subjektivismus des sprachlichen Humors entstanden ist. (Anm. 1.)

Hebbel schreibt auch dort, wo seine von Haus aus spröde und unbiegsame Sprache dem Charakter einzelner Figuren nachzugehen sucht, (— den psalmistisch-dialektischen Tiraden Benjamins, dem Schwadronieren des ehemaligen Corpsstudenten, der Lakonik des bäuerlichen Ehepaars —) großen Stil. Er ist darin noch viel gebundener als der Sprachvirtuose Kleist, der soviel an Charakteristik in den Stil des „Z. K.“ brachte, daß man ihn als Vorläufer der Naturalisten begrüßen zu dürfen glaubte. (Anm. 2.) Für Hebbel gilt vor allem Goethes Wort, daß seine Komik mehr im Sinn als in der Behandlung liege. Ja, er enthält sich bewußt jedes nur sprachlichen Reizes. (Im „Diamanten“ gibt es nur ein Wortspiel: „Kann denn niemand seiner Durchlaucht leuchten?“ IV, 6). Die Hofszenen dort sind im Stil der „Emilia Galotti“ gehalten. Ein Unikum um 1840, das durch das Stilisierungsstreben in jenen Partien nur zum Teil erklärt ist. (Denn in der „Julia“ schreibt Hebbel ebenso.) Man kann darin geradezu einen Beweis dafür erblicken, daß die Sprachakrobatik der Romantik mit ihrer Geschmeidigkeit und ihrem Reichtum an Einzelreizen doch die Form des Sprachkörpers wenig umgeprägt hat. — Und was die Jamben des „Rubin“ anlangt, so sind sie noch kühler als die etwas breitere Sprache des „Weh dem, der lügt“.

II.

Die Komödie spielt innerhalb des Hebbelschen Schaffens eine eigentümliche Rolle. Seine Tragödie schuf alle wesentlichen Elemente des sozialen Dramas: in Judith das neue Weib, in Holofernes den Übermenschen, in Maria Magdalena das soziale Drama in seiner analytischen Form. Und wenn sie auch durch Fabel und Mythos und das Anknüpfen an Shakespeare durchaus noch der großen Dramatik des Barock verpflichtet ist, gründet sie dennoch das sozial-kritische Drama des späteren 19. Jahrhunderts. Wenn Spengler einmal die Bemerkung macht, daß Hebbel „die Problematik von Hamlet bis Rosmersholm in einen dramatischen Typus preßte“, so ist zunächst der Bezug auf Shakespeare wichtig. Wie im „Herodes und Mariamne“ das Christentum mit den heiligen Drei Königen bei dem gebrochenen König einzieht, wie Gyges über der Leiche der Rhodope sein Erbe antritt, wie in den Nibelungen zuletzt über die qualmenden Trümmer die Gestalt Dietrichs von Bern heraufsteigt, — immer erklingen am Ende seiner Stücke die Fanfaren des Fortinbras. Immer war vor dem großen Reinigungsprozesse seiner Dramen in jenem Anfangszustande, der durch

---

1) Vgl. Gundolf, Kleist S. 71 f. Dort wird die Sprache des „Z. K.“ noch genauer analysiert. Ich verweise auch auf S. 63 f., wo nationale und soziologische Gesichtspunkte zur Kritik herangezogen werden.

2) Weder Hebbel noch Kleist sind Naturalisten. Ebensowenig wie ihre Lustspiele etwas mit dem „Biberpelz“ zu tun haben, ebensowenig wie Gryphius „Geliebte Dornrose“ etwas mit den schlesischen Dialektdramen G. Hauptmanns zu tun hat; sowenig wie die grossen niederländischen Realisten etwas mit der Freilichtmalerei zu tun haben. Sie stehen beide noch diesseits — allerdings kurz vor — der Grenze, im Gebiet einer metaphysischen Kunst. Erst der „Erbförster“ ist Naturalismus. (1853) Vergl. S. VIII.

das Drama erst stufenweise analysiert wurde, etwas „faul im Staate Dänemark". Bei Shakespeare ist es noch naiv ein einfaches Verbrechen. Hebbel nannte es die Krankheit; Ibsen die Lebenslüge (von der man vielleicht auch im Verhältnis Herodes-Mariamne, Rhodope-Kandaules sprechen kann). Und warum wird „Rosmersholm" genannt? Wegen des Opfergedankens. Der neue reinere Zustand ist erreicht, dennoch zieht die notwendig gewesene Schuld die menschlichen Werkzeuge nach sich in den Tod. Auch in der Form des Hamlet liegt (neben dem analytischen Einschlag) der Keim eines solchen Opfergedankens.

Die Komödie Hebbels entstand auf dem viel engeren Boden der deutschen Romantik. Aber auch hier ist Shakespeares Erbe fruchtbar geworden (Anm. 1). Und zugleich verband er mit dem Lustspiel seine höchsten Hoffnungen für die Zukunft.

Aber sie hat im 19. Jahrhundert keine Nachkommenschaft mehr gehabt Er konnte ihre Form, wenn sie keine gesellschaftliche Satire sein sollte (das satirische Element glaubte er selbst argwöhnisch nachträglich sowohl im Diamanten als auch im Rubin störend zu bemerken!), nicht mit dem ethischen Gehalt einer hohen sozialen Tendenz erfüllen. Hier stellte sich ihm das Problem einer absoluten Poesie in seiner eigentlichsten Form.

Wenn wir sein sicheres, diktatorisches Verhalten zur Tragödie bedenken, erscheint er der Komödie gegenüber tastend, experimentierend; alle seine Äußerungen fordern das Höchste, und das, was wirklich entstand, scheint zunächst in keinem greifbaren Zusammenhang mit seinen theoretischen Absichten zu stehen.

Beide vollendeten Märchenlustspiele entstanden in Zeiten der Entspannung und Befriedigung. Der „Diamant" damals, als Hebbel sich von dem Druck, unter dem er während der Arbeit an der Genoveva stand, entlastet fühlt: „Heute abend habe ich das Lustspiel: Der Diamant beendigt" (Anm. 2), meldet kurz das Tagebuch, nachdem vorher dort diese Arbeit nicht erwähnt wurde. Und der Rubin entstand in der ersten glücklichen Zeit seiner Ehe: „Nie arbeitete ich so rasch." — Und doch schlossen sich kaum an andere seiner Stücke so viel Bedenken. Am „Diamant" feilte er lange. Erst in Italien schloß er ihn ab. Sein Selbsturteil scheint zu schwanken. Einmal stellt er ihn neben den „Zerbrochenen Krug" als zweites deutsches Lustspiel (Anm. 3), ein anderesmal verurteilt er ihn, „weil er in unerträglicher Weise zwischen Satire und naiver Komik schwanke" (Anm. 4). Und den Rubin zieht er auf einen kritischen Brief Kühns hin sofort vom Druck zurück (Anm. 5), während er ihn kurz vorher in einem selbstbewußten Artikel vor der Wiener Öffentlichkeit verteidigt hatte (Anm. 6).

Das Lustspiel, zu dem er sich immer wieder getrieben sah, da er fühlte, daß hier erst das wahre Dichtertum zu erweisen sei, ist sein Sorgenkind, und nirgends stehen seine theoretischen Äußerungen in einem so dunklen Zusammenhang mit dem, was er schuf, wie hier. Das große Programm seiner Tragödie war der Maria Magdalena nachträglich angefügt und enthält nichts, was die Tragödie selbst nicht enthielte. Bei den Äußerungen

---

1) Vgl. S. 16 f.
2) T. 2392.
3) Br. II, 209, 27 ff.
4) W. I, (III; an Campe)
5) Gustav Kühne, Brief vom März 1850; mitgeteilt von Th. Poppe (Bong) Werke III (IV. S. 40).
6) In der Oesterreichischen Reichszeitung. W. XI, 302 ff.

über das Lustspiel dürfen wir sagen, daß sie dem Tatsächlichen zum Teil nur nebenher laufen, zum Teil nicht erfüllt werden konnten.

Wenn man sich kurz seine Bemerkungen über das Lustspiel vergegenwärtigen will, so sind sie unter zwei Gesichtspunkten zu verstehen: einmal aus seinem Verhältnis zur Romantik, und dann aus seiner Eigenschaft als Tragöde und Dramatiker, dem eine letzte und höchste Form absoluter Theaterkunst im Zusammenhang mit dem Lustspiel vorschwebte.

Das Wesen der romantischen Ironie (Anm. 1) spricht er einmal im Zusammenhang mit Aristophanes aus: „Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefaßt hat, zerreißt und ihn gen Himmel, den Olympiern in die Augen spritzt, ist die höchste Höhe der Kunst; er verbrennt Opfer und Altar zugleich" (Anm. 2). Damit ist der individuelle Machtanspruch des romantischen Dichters seinem Werke gegenüber formuliert, wie wir ihn ausgesprochen in der Lyrik Heines (z.B. Desillusionierung) finden; in der Erscheinungsweise des „Kater Murr"; — in jenem „Selbstmordspiel" (Anm. 3) in der Komödie Tiecks, jenem bunten Wechsel von Parterre und Bühne, Zuschauer und Darsteller, Spiel und Spiel im Spiel. „Im „Prinz Zerbino" fängt Tieck auf der Bühne plötzlich an, das Stück umzukehren, so daß wie bei einem rückwärtsgekurbelten Film bereits gespielte Szenen sich in umgekehrter Reihenfolge wiederholen" (Anm. 4).

Hebbel macht (Anm. 5) einmal den Vorschlag: „Ein Lustspiel, worin alle Personen des Trauerspiels auftreten und sich selbst parodieren, allegorisch im höchsten Sinne. Ein Dichter tritt auf, der bei seinem Stück die Idee hatte, einmal eins zu schreiben, das gerade 2½ Stunden spiele. Nun unterbrechen ihn immer seine Personen, ob's auch zu lange daure usw.".

In die Wirklichkeit hat der große Dramatiker nichts davon umgesetzt. Er verzichtete darauf zugunsten des streng dramatischen Prinzips.

Er verzichtete auch auf das andere — billigere — Reizmittel des romantischen Lustspiels, die Satire, das Ersatzmittel für wahre Dramatik. So blieb ihm nur der phantastische Stoff vom Programm der Romantik, und darüber hinaus ist Shakespeares Lustspiel sein heimliches Vorbild. Der phantastische Märchenstoff sollte ihn über alle Zeitgebundenheit hinausheben. Und die nun brennend gewordene Frage der Zeitgemäßheit entscheidet er zu seinen Gunsten. „Eine moderne phantastische Komödie ist noch immer möglich, denn der Komödie kommt das Sich-selbst-aufheben, das schon in ihrer Form liegt, dabei zu statten, sie fordert keinen Glauben für ihren Stoff, sie rechnet sogar mit Bestimmtheit darauf, keinen zu finden" (Anm. 6).

Er glaubte sich mit den Namen Aristophanes und Shakespeare über alle zeitlichen und nationalen Bindungen hinausgehoben: (Br. V. 196, 1. ebenso T. 5111.) „Ohne Hauptstadt kein Lustspiel! Was hat Shakespeares Lustspiel mit London zu schaffen?" (Anm. 7.)

„Der Diamant ist nach meinem Gefühl die beste und sicher die eigenartigste meiner Produktionen, eine Komödie, die sich frei und selbständig,

---

1) Die romantischen Grundlagen des Dichtertums Hebbels behandelt Sommerfeld in „Hebbel und Goethe" ausführlich.
2) T. 2635. Ebenso T. 3468.
3) Vgl. Holl S. 216 f.
4) Vgl. Holl S. 217.
5) T. 3785.
6) T. 4102.
7) T. 5050. T. 3943, 69 ff.

wie die Tragödie dem Universum gegenüber stellt und den Dualismus desselben auf eigene Hand, ohne die Vermittlung dieser persönlich vorhergehend gedachten Kunstform in Anspruch zu nehmen, zu bewältigen sucht."

Damit ist schon die Synthese von Tragödie und Lustspiel ausgesprochen. Ganz im Sinn Hegels begründet er sie: „Warum haben wir Neueren keine Komödie im Sinne der Alten? Weil sich unsere Tragödie schon soweit ins Individuelle zurückgezogen, daß dies Letztere, welches eigentlich Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist (Anm. 1). Ein andermal sagte er, unsere Tragödie habe die Komödie „verschlungen" (Anm. 2) Daraus ergibt sich die Synthese von selbst. Soll die Komödie in hoher Form wieder erscheinen, so geht sie aus der tragischen Stimmung hervor.

„Er findet in dem Satz (Anm. 3), daß meine Komödie sich frei und selbständig wie die Tragödie dem Universum entgegenstelle . . . eine ungeheure Phrase. Kann das jemand, der auch nur die geringste philosophische Bildung besitzt? Schwebt nicht . . . seit langem die Frage ob, ob ein Lustspiel, das sich nicht als Parodie an die geschlossene Tragödie oder als Sittengemälde an eine Hauptstadt als den Zentralpunkt des nationalen Lebens anlehnt, existieren könne?"

Die Äußerungen, die die Synthese zwischen Komödie und Tragödie formulieren, sind ungemein zahlreich; es genügt, einige zu zitieren. „Komödie und Tragödie sind doch nur zwei verschiedene Formen für ein und dieselbe Idee" (Anm. 4). „Wie denn überhaupt niemand denkt, daß es immer und ewig dieselbe Kraft ist, die den Prinzen von Homburg und den Dorfrichter Adam in die Erscheinung ruft, vielmehr glaubt jeder das Gegenteil" (Anm. 5).

Aus dieser Einstellung entsprang ihm nun die Hoffnung auf die Zukunft eines Kunstwerkes, das, obwohl Komödie der Form nach, doch die Tragik des Weltdualismus dem Gehalte nach in sich schlösse. Hier sind wir bei dem höchsten Konflikt des Künstlertumes Hebbels angelangt. Er ahnte, daß der deutschen Kunst noch etwas Letztes und Höchstes fehlte, und indem er ohne natürlichen Konnex mit dem Publikum oder einer Komödientradition die Forderungen höher spannte und das Programm einer absoluten Komödie aufstellte, die selbständig ohne Anlehnung an irgend etwas auch nicht als Parodie der Tragödie, die sie ja noch in sich aufgehoben enthalten sollte existieren müßte, spricht er eigentlich — als genauer Zeitgenosse Wagners — die Forderung eines Gesamtkunstwerkes aus.

Ein Gesamtkunstwerk nun, nicht die Totalität der Künste, der technischen Mittel nach, sondern der Intensität des Gehaltes nach.

„Dann gehe ich in der Tragödie" zu irgend einer Zeit „auf die Komödie der Zukunft über." (Br. I, 156; W. V, 122.)

„Ich nehme hier wie überall nur das Wegweiserverdienst für mich in Anspruch, aber ich glaube doch, daß, wenn all das müßige Gerede über das historische Lustspiel sich endlich mal in die Tat umsetzen soll, man die von mir betretene Bahn nicht wird verschmähen dürfen." (Br. IV, 40, 1 ff.)

III.

„Er schrieb jene unglückseligen Märchendramen, „Der Diamant" und „Der Rubin", deren Symbolik zu enträtseln der Mühe nicht lohnt", schrieb

1) T. 2393.
2) W. VI. 358. Vgl. Hegel Aesthetik. S. 562.
3) T. 4123
4) T. 2393.
5) Br. I, 215, 3 ff. Br. I, 252, 23 f. T. 2450, Br. II, 272, 8 ff. Br. VIII, 35. 17. Br. II., 272, 7 ff.

Treitschke 1860 (Anm. 1), der neben Vischer und später Adolf Stern, wenn man von persönlichen Freunden Hebbels absieht, das Verdienst hat, unter den ersten gewesen zu sein, die die große Masse der Gebildeten auf Hebbel aufmerksam machten (Anm. 2). Wie langsam sich Hebbel durchgesetzt hat, zeigt, daß Wagner ihn in seiner Bedeutung nicht begriffen, Nietzsche ihn überhaupt nicht gekannt hat. Wenn auch seine Tragödien dann mehr und mehr Berühmtheit erlangten und wohl heute nur wenige mehr Treitschkes Urteil über die „Judith" sich zu eigen machen dürften, das Urteil über Hebbels Lustspiele erhielt sich nicht nur im Publikum, sondern auch bei Literarhistorikern, wie es Kuh schon in seiner Biographie Hebbels und Treitschke geprägt hatte — und das, obwohl der „Diamant", w e n n er aufgeführt wurde, Erfolg gehabt hat. (Den Rubin will ich hier als Lesedrama beiseite lassen.)

„Gelegentlich werden wohl Aufführungsversuche unternommen, denen man eine starke Wirkung nachgesagt hat, aber sie blieben immer literarisch-theatralische Experimente", schreibt Th. Poppe in der Bongschen Ausgabe Hebbels (II, 39) über den „Diamant". Die Nachlässigkeit im logischen Bau eines solchen Satzes ist zu deutlich, als daß man sich nicht erinnern sollte, wie Hebbel sich selbst gegen solche literarisch-kritischen „Abers" zu verteidigen gewußt hat.

Sollten wir wirklich — gebannt durch die Gedankenmacht der Hebbelschen Tragödien — keinen Blick mehr besitzen für die liebenswürdigen Seiten seines Talentes? Wenn man ohne literarhistorisch gewonnene Vorurteile — vor allem ohne Seitenblick auf die Tragödien oder auf die theoretischen Absichten Hebbels in der Frage der Komödie, und ohne die meist nur philologisch anerzogene Gespanntheit auf die symbolischen Hintergründe Hebbels — nur mit einer Aufnahmebereitschaft für das, was der „Diamant" einem unmittelbar und ungewollt bietet, an das Stück herangeht, wird man von seiner prachtvollen Lebendigkeit und Laune überrascht und entzückt sein.

Gewiß — vor allem der Dichter des „Diamant" war der Erbe aller jener Nöte und unglücklichen Probleme des deutschen Lustspiels. Aber es ist hier wie bei allen jenen ganz wenigen großen deutschen Werken, daß jene Nöte und Schwierigkeiten ein Werk höchster Ordnung hervortrieben. Was verhängnisvoller Mangel für den Durchschnitt bedeutet, setzt sich in jenen einzigen und einsamen Werken in Kraft und Fülle um.

Und wenn auch hier bisher von jenen Nöten und Schwierigkeiten, die sich einem deutschen Lustspieldichter in der Mitte des 19. Jahrhunderts boten, und von den übertriebenen Hoffnungen, die Hebbel mit der Lösung des Problems des großen Lustspiels verknüpfte, vor allem die Rede gewesen ist, so ist es nötig, ein paar Worte darüber zu sagen, was im „Diamanten" t r o t z d e m erreicht worden ist.

Mag Hebbel über die Zukunft des reinen Lustspiels sich getäuscht haben, und mag der Weg des „Diamanten" später nicht mehr beschritten worden sein, es ändert nichts an der Tatsache, daß im „Diamanten" selbst — auch wenn man ihn an die hohen Forderungen Hebbels hält — mehr erreicht ist, als man bisher hat bemerken wollen.

Der nüchterne und drahtige Stil wird Träger einer ungeheuren gehaltlichen Spannung, ein schneidiges, blitzendes Instrument hellsten Witzes,

1) Ausgew. Schriften II, 337. 343.

2) Vgl. E. Diebold, Hebbel und die zeitgenössische Beurteilung seines Schaffens. Hebbel-forsch. 17. Dazu H. Leisegang, Hebbels Nachleben in der Gegenwart. Ztschr. f. deutsche Bildung, 5. Jhrg. 1929, 3. Heft, S. 161 ff.

das die Fülle der komischen Einfälle trocken und umso wirkungsvoller bewältigt. Fern jedem selbstgefälligen Ausbreiten, wie bei den Romantikern, oder läppischer Naturalistik, besitzt seine Sprache trotz ihres strengen Stils und ihrer eigenwilligen metaphysischen Form eine Charakterisierungskraft, die das durch die erdrückende Fülle und Gedrängtheit des Gehaltes ersetzt, was ihr an „Naturtreue" der äußeren Form oder an absoluter Spielfreude abgeht.

Die Psychologie der drolligen Personen steht zwar im hellen Licht des Verstandes, aber sie haben doch so viel Blut, daß sie mit beiden Füßen auf der Erde stehen, in jener unbekümmerten und gedrängten Buntheit des Anekdotischen und Dramatischen und seiner Charakter- und Situationskomik, die Hebbel nicht nur als Meister der Bühne zeigt, sondern auch als glücklichen Erben des nie versiegenden heimatlich-niederdeutschen Humors.

Aber trotz der intellektuellen Klarheit der Charakterzeichnung und der realistischen Substanz der Personen scheint doch ihr individueller Umriß mit shakespearescher Kraft in typisierende Ferne gerückt, und der Duft des barocken Lustspiels Shakespeares liegt als ein letzter dünner Abglanz noch über dem „Diamant".

Auch an Fülle, Leichtigkeit und Unbekümmertheit hat Hebbel nie Shakespeare so nah gestanden wie hier. Die große Anzahl der Personen wird oft noch durch eingeführte schnell wieder verschwindende erweitert. (Der Bauer im Anfang des dritten Aktes, der Jäger im fünften Akt.) Und darüber hinaus ist es in eine Stimmung shakespearescher Zeitlosigkeit gerückt. Es spielt wie dessen Stücke wirklich „zu irgend einer Zeit". So ist es wie jene vielleicht in höherm Grade der Vergänglichkeit entrückt als die Hebbelsche Tragödie.

Und so wahrt es auch in der Gesamtform — in jener Verflechtung mit der höheren Sphäre des Hofes — durchaus den transzendenten Motiven nach die runde und vollständige Form des barocken Lustspiels, die Kleist im „Zerbrochenen Kruge" vernachlässigte (Anm. 1) und die Gryphius bei seiner „geliebten Dornrose" seltsamerweise nur durch deren Erscheinungsform erreichte. (Anm. 2.)

Über die handfeste Gesellschaft der bäuerlichen Sphäre ist der halbtragische, manchmal zu dünne und durchsichtige Schimmer der „tieferen Bedeutung" — der schemenhaften Prinzessinnenszenen. — gebreitet. Aber ihre Deutung ist leicht und mühelos. (Anm. 3.)

Was die praktische Seite anlangt, so ist zum Schluß zu sagen, daß der handfeste und gesunde Humor jener mit Komik und mit Leben geladenen bäuerlichen Szenen auch heute seine Wirkung nirgends verfehlen wird, wenn sich ein Theaterleiter entschlösse, eine Aufführung des „Diamanten" zu Ehren Hebbels zu unternehmen.

---

1) Das ist der tiefste Grund der Hebbelschen Kritik am „Z. K.", die „die Spiegelung in die hohen und höchsten Sphären vermisste". (W. XI. 352.)

2) Sie erschienen aufzugsweise vermischt mit dem „Verliebten Gespenst". Zum Schlusse vereinigen sich die Personen beider Stücke zum Reigen.

3) Um was es sich handelt, wird in der Arbeit deutlich werden.

Entstehungsdaten.

Die Grundkonzeptionen beider Lustspiele liegen in München, wo Hebbel fast alle Ideen zu den Werken seiner ersten Schaffensperiode faßte, um sie dann in Hamburg oder Paris auszuführen (Anm. 1). Auch das Märchen „Der Rubin" entstand in München.

Vom „Diamanten" melden zuerst die Briefe an Elise vom 31. März und 31. September 1838 (Br. I 278, 4; 321, 26; auch an Charl. Rousseau; Br. I 350, 3; II 23, 23). Wie bei den meisten seiner Werke künden sich einzelne mehr oder weniger entscheidende Einfälle in den Bemerkungen seiner Tagebücher an. So finden wir in T. 301. 790. 1061. Br. II 227, 7 (Der Keim der Erzählung) solche poetische Brocken, die ihre Verwendung und Gestaltung im Werke gefunden haben.

Doch ist zu bedenken, daß Hebbel ständig dramatische Probleme mit sich herumtrug: „Ich dichte fast jeden Tag ein Drama, wenigstens einige dramatische Szenen, nur schreibe ich nicht alles auf" (Anm. 2). So ist demgegenüber der Schöpfungsprozeß selbst — „diesen hielt er für einen dem Traume analogen Seelenzustand" (Anm. 3) —, der aus der Fülle der bereitliegenden Probleme eins heraushob und vollendete, ein selbständiger Akt. Auch verschwinden vor der Fülle der Einfälle im Werke selbst die doch immerhin spärlichen Aufzeichnungen, die wir im Tagebuch finden können. Ebenso belanglos erscheint mir der Umstand, daß die Grundidee des „Diamanten" an eine Stelle in Jean Pauls „Leben Fibels" anknüpft (Anm. 4).

Vollendet wurde der „Diamant" erst in Hamburg im Jahre 1841 am 29. November (T. 2392). Er versah das Stück am 23. Dezember 1841 mit dem Prolog (T. 2403) und schickte es sogleich nach Berlin zum Preisausschreiben, wo es jedoch keinen Preis erhielt. (Vergl. T. 3003,75 ff. u. Br. III 26,14 ff.). Der Prolog erschien als Sonderdruck 1843 im „Hamburger Morgenblatt" (T. 2963, Anm. 5).

Die Arbeit am Diamanten begleitete ihn beinahe sein ganzes Leben. Erst in Neapel will er ihn ganz vollendet haben. (T. 3943,65 ff.). Gedruckt wurde er zum ersten Mal 1847 (T. 4112; Br. III 10,9; 17,28; 2222; 25,12; 34, 25). 1853 bearbeitete er ihn für die Bühne des Wiener Karlstheaters (T. 5076,2 f.; Br. V 101,5).

Der Stoff des „Rubins" war zunächst in München 1837 in der Form des Märchens konzipiert worden (Br. I 189,29; 197,13; Br. I 216,16 (an Hauff geschickt); Br. I 241,3 und 349,31 (ans „Morgenblatt"); Br. II 1.7 (an Tieck); Br. II 265,6 (gedruckt).

Das Drama „Der Rubin" entstand in Wien, leicht und in kürzester Zeit. („Nie arbeitete ich so rasch", T. 4592; erster Akt 1. bis 5. April, T. 4578;

1) „Geburtstag auf der Reise" (19. März 1852. W. VI 250, Strofe 12)
2) Ed. Kulke, Erinnerungen S. 63.
3) Ed. Kulke, Erinnerungen S. 74.
4) R. M. Werner, Biographie S. 154.
5) Ueber Goethes Einfluss auf dies Stück Hebbel'scher Dichtung, vergl. Malte Wagner S. 144.

zweiter Akt 15. April, T. 4580; dritter Akt 19. Mai, T. 4592) im Jahre 1849. Kurz nach seiner Vollendung kam es am 21. November (T. 4655) zur Aufführung. Es wurde 1850 gedruckt. (T. 4774,71; Br. IV 232,19; 233,1 244,1; 246,15; V. 51,3)

Das Drama schließt sich eng an das Münchener Märchen an, über dessen unmittelbare Konzeption (man sollte billigerweise bei Hebbel den Begriff der Spaziergangskonzeption prägen) berichtet uns Ed. Kulke (Erinn. S. 68): „Die Erfindung hängt nicht vom Dichter ab und darum auch nicht die Wahl seiner Stoffe. Sie kommt wie ein Blitz, und dieser kommt und trifft ungerufen. Hören Sie z. B., wie mir die Idee zum Rubin kam; ich ging mit einem Freund spazieren. Im Laufe des Gespräches ließ ich den Blick gleichgültig über die Erde schweifen. Da ward mein Auge von einem Blitzstrahl getroffen, der von einem funkelnden Stein hervorgeschossen kam. Schneller aber traf der Strahl mein Auge nicht, als mir folgende Idee durch den Kopf fuhr. Wenn, (dachte ich, indem ich mich bückte, um den Stein aufzuheben, ohne meinen Freund in seiner Auseinandersetzung im geringsten zu unterbrechen) in diesem Stein eine Jungfrau verschlossen wäre, die aus dem Zauberbann nur dadurch erlöst werden kann, daß der Eigentümer des Steines sich, ohne daß er darum weiß, freiwillig desselben entäußert, wenn ferner der Stein, gerade wegen des in ihm gebannten Wesens den Besitzer mit einer so magischen Macht anzieht und fesselt, daß er lieber sein Leben zu verlieren, als diesen Stein herzugeben sich entschließen könnte, welch ein wunderbares Motiv wäre das zu einer Reihe von Konflikten! Plötzlich stand auch das ganze Bild fertig vor meiner Seele".

Die Bemerkung, in der man allgemein den Sinn des Märchens und des Dramas gesehen hat (T. 442): „Wirf weg, damit du nicht verlierst", datiert vom Oktober 1836, sodaß man mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen kann, daß bei dem Anblick jenes Steines eine schon vorbereitete Problemmasse zum Bilde zusammenschoß (Anm. 1).

Der in Wien verfaßte „Rubin" knüpfte unmittelbar an das Märchen an. Aber von 1837 bis 1849 hat das Problem des Rubinstoffes keineswegs geruht. 1843 war das Märchen in Th. Mundts „Freihafen" gedruckt worden. Hebbel schrieb an Elise am 15. April 1843 aus Kopenhagen (siehe W. V,60): „Es mißfiel mir, und es ist mir um so unangenehmer, daß das Dings gedruckt ist, da ich es in eine andere dramatische Form gießen wollte". Ihm schien also die Form des Märchens nicht die letzte und höchste für dieses Problem zu sein. Er erblickte auch hier das letzte Ziel der Formung im Drama. Das Märchen in seiner lakonischen und anspruchslosen Form erschien ihm vielleicht als ein zu bequemes Gefäß für den dadurch beinahe nur Rohstoff gebliebenen Einfall, und er ging daran, ihn mit allerhand satirischen und allegorischen Motiven zu erweitern und zu einem barocken Schauspiel „Die Poesie und ihre Werber" herzurichten. Es blieb aber in jener Zeit des Suchens und Tastens nach einer ihn befriedigenden Komödienform bei dem Fragment, das R. M. Werner an Raimunds „Die gefesselte Phantasie" erinnerte. (W. 1, XVII). In das Drama von 1849 ist davon nichts Wesentliches eingegangen; es war nur der Zwischenzustand des Rubinstoffes (Anm. 2).

---

1) Brocken zu Motiven des ausgeführten Dramas finden sich T. T. 2109 (Rubin, Zeile 282 f.) T.2651 (R. Z. 20 f.) T. 3508 (R.Z. 1127 ff.) T. 3639 (R. Z. 1002 ff.) T. 3678 (R.Z.967 f.) T. 3801 (R.Z. 1104 ff.)

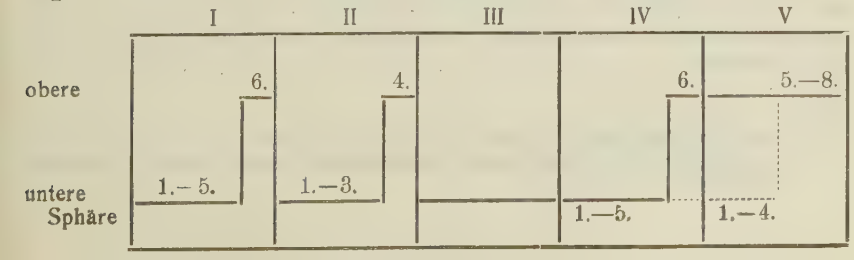
2) Es genügt, die Dramen: Tieck: „Prinz Zerbino" und Oehlenschläger: „Alladin und die Fischerstochter" zu erwähnen, die anregend auf Motive und Formales bei Hebbel gewirkt haben. Louis Brun hat eine gedrängte Uebersicht über Detailfragen dieser Art gegeben. (S. 1107 und 1146.)

ANALYSE DER LUSTSPIELE.

Im Mittelpunkt des dramatischen Konfliktes steht beide Mal das Verlustmotiv. Es handelt sich beide Male um den Verlust der Prinzessin oder ihres Bewußtseins. Denn auch im „Diamant" ist die Prinzessin in einen so engen seelischen Zusammenhang mit dem Stein gebracht worden, daß sie — fast identisch mit dem Edelstein — wie selbstverloren bleibt, bis er sich wiederfindet und sie sich. Ich nenne diese Zeit des Verlorenseins, dessen Zeitspanne den Kern der dramatischen Form ausmacht, den „Zwischenzustand". Ganz ähnliche dramatisch-technische Bedingungen sind also durch diesen — hier nur psychologisch motivierten — Zwischenzustand der Prinzessin auch für den „Diamanten" gegeben. Ich schicke daher ihrer weiteren Analyse zunächst eine kurze Gegenüberstellung der Stücke in Bezug auf die dramatisch-technische Lagerung ihrer Motive voraus.

Beide Male liegt der Verlust vor Beginn. Wir begegnen beide Male schon dem Stein auf seiner Irrfahrt im Milieu des Volkes. Der Verlust tritt innerhalb der Exposition als wichtiges Stück als nachholende Erzählung (bezw. in der Form einer Proklamation im „Rubin") auf („Maria Magdalena" I,4). Das Drama selbst ist eine Analyse der Bedingungen des am Anfange gegebenen Zustandes.

Beide Stücke beginnen also mit der Darstellung des Volksmilieus, in dem der verlorene Stein sich schon aufhält. Erst der zweite Teil des ersten Aktes bringt beide Male die höhere Beziehung zum Hofe und damit zur Idee. Im „Rubin" ist Assad glücklicher Finder und vorbestimmter Bräutigam zugleich, also in Bezug auf den „Diamanten" Bauer und Prinz; und da eine Beziehungsetzung der beiden Liebenden erst geschehen kann, wenn wir über den symbolischen Charakter des Steines unterrichtet sind, so kann der Rubin erst nach der Proklamation mit Assad in Berührung kommen und in Erscheinung treten, während der Diamant bei dem gleichgültigeren Bauern gleich zu Anfange auftauchen kann. So zerfällt der erste Akt des „Rubin" in drei Teile: zunächst das Milieu, Assad und Hakam, dann die Proklamation, und drittens die Szenen um den Rubin. So ist der Dreitakt für die Akte des „Rubins" gleich am Anfange gegeben. (Siehe S. 4). Infolge der schärferen Zweiteilung — der Prinz als Liebhaber gehört auch der oberen Sphäre an — zerfällt der „Diamant" in viel höherem Grade und viel sichtbarer in die zwei Sphären eines Lustspiels, der realen, gesellschaftlich niedrigeren und der gesellschaftlich höheren, ideellen: jeder Akt zerfällt in diese zwei Hälften; nur der dritte Akt spielt allein beim Volk. Doch der Hof und seine Interessen werden dort durch den Richter und die Vorlesung des Mandates vertreten; der Hof steht zum ersten Male für die Beteiligten an der Jagd um den Besitz des Diamanten als eingreifende Macht im Hintergrund und gibt der Jagd eine neue Wendung. Im vierten Kapitel erscheinen der Prinz und der Graf in der sechsten Szene, und in der ersten Hälfte des fünften Aktes wird in ihrem Beisein der Diamant endlich erobert. Wenn wir die Szenen, in denen der Prinz mit seinem Freunde auftritt, zu den auch höfisch betonten rechnen, ergibt sich ein ausgewogenes Widerspiel der beiden Sphären.



Im „Rubin“ wechseln die reale und die ideelle Sphäre nicht so klar miteinander ab. Von den drei Gerichtsszenen, die die zweite Hälfte jedes Aktes ausfüllen, kann man sagen, daß sie der Jagd im „Diamanten“ entsprechen: (nur wäre die Reihenfolge der beiden Sphären innerhalb eines Aktes umgekehrt). Sie entsprechen der Jagd — denn Assad ist ja auch Verfolgter. Er ist zugleich auserwählter Finder, Geliebter und Verfolgter, also Bauer + Jude + Prinz.

I.			II.			III.		
1	2	3	1	2	3	1	2	3
Milieu	Rubin	Häscher	Assad Irad	Rubin	Häscher	Milieu	Staat	Gericht
1.- 6.	7.—9.	10.	1.	2.—3.	4.—5.	1.	2.—4.	5.—7.

Daher ist der zweite Akt des „Rubins“ — wie das ganze Zwischenspiel im „Diamanten“ der Verfolgung des Juden gewidmet ist, — seiner Beziehung zum Stein und damit zur Prinzessin gewidmet. Diese Beziehungnahme bildet das Kernstück des „Rubins“; während im „Diamanten“ dieser Prozeß zwischen den Liebenden an die Ränder (die Begegnung mit dem Prinzen im ersten Akt und ihre Heilung durch ihn im fünften) gedrängt ist.

Damit ist schon angedeutet, daß im „Rubin“ die Psychologie des männlichen Teiles im Vordergrunde steht, während beim „Diamant“ es umgekehrt ist. Der Prinz kommt dort nicht recht zu einem selbständigen inneren Konflikt (Anm. 1). Die Rollen des männlichen und weiblichen Teiles sind im „Rubin“ in Bezug auf den „Diamanten“ vielfach vertauscht.

Im Mittelpunkt der seelischen Angelegenheit steht beide Male die Verwechslung. Die Prinzessin verwechselt Reife mit Tod, Assad die Entäußerung des Steines mit dem Verlust der Geliebten. Auch in Bezug auf die Entäußerung sind die Rollen vertauscht. Im „Diamanten“ wird sie von der Prinzessin geleistet und leitet ihre Krankheit ein. Im „Rubin“ wird sie von Assad erzwungen und löst die Verzauberung. Hier fällt also die mythische Entäußerung und Erlösung handlungsmäßig zusammen. Die Entäußerung, die vom Juden erzwungen wird, gehört nicht in den Kreis der Liebenden selbst, wie im „Rubin“: Es muß die Szene der bloßen Wiedererkennung des Steines durch die Prinzessin folgen, in der der Prinz nur der Überbringer ist. — Ich stelle nun die Kernstücke der beiden Dramen, in denen die ideelle Problematik hervortritt, nebeneinander. Es sind dies im „Diamanten“, wie gesagt, jene Prinzessinnenszenen am Anfange: I,6 und am Ende: V,6, im „Rubin“ dagegen vor allem das Mittelstück, II,2, dem allerdings die beiden Rahmenszenen, die erste Ergreifung des Rubins und am Ende die schließliche Entäußerung an die Seite treten müssen.

1) Der Vorteil der Möglichkeit der Szene II, 2 im „Rubin“ liegt auf der Hand, dies ist auch vielleicht der Grund, warum sich Hebbel entschloss, die alte Fassung des Märchens in Wien wieder zu bearbeiten.

Die Problematik des „Diamanten".

Hebbel hat den Verlust des Steines aus einer ganzen Kette von Umständen und aus einer Reihe innerer Notwendigkeiten, die in dem Charakter der Prinzessin liegen, folgen lassen. Dramatisch-technisch wird zunächst ihr Zustand nach dem Verlust des Edelsteines gegeben und dann alles der Reihe nach nachgeholt, zuerst ihre Jugendeigenheiten durch die Rekapitulation der Eltern, sodann die Geschichte vom Diamanten, durch die den Prinzen aufklärende Erzählung ihres Vaters und die der Prinzessin selber. „Sie ist wie ein nur halb geborenes Wesen, das alle Zuckungen der Natur noch mitfühlt". Schon als Kind war sie „im Schlummer rot und blühend" und bei Tage „farblos und blaß". „Ach, ja, ihr Schlaf, ihr tiefer, tiefer Totenschlaf! Oft habe ich sie mit einem zitternden Kuß geweckt, weil ich zweifelte, ob sie noch lebte". Sie wurde lange für stumm gehalten, weil sie nicht sprach, bis sie die besorgten Eltern mit ihrer angenehmen Stimme überraschte. — „Es scheint, als ob die Grenze zwischen wirklichen und eingebildeten Dingen nicht da ist". (W. I,333).

Dieser Ausbund weiblicher Ökonomie, Subjektivität und Empfindsamkeit ist in einem Zustand absoluter Melancholie versunken, der Hamlets Eltern in einem ähnlichen Falle nicht hat ratloser machen können, als die der Prinzessin, die sich nun mit Zuspruch um das blasse Kind bemühen. — Diese Ottilie leidet nicht nur an Migräne. Durch einen „finsteren Kreis" glaubt sie sich von der Welt abgeschieden und hält sich für ein Opfer, das von Gott vorherbestimmt sei. Die Szene mit dem ihr bestimmten Prinzen bringt die Aufklärung. Sie fragt ihn: „Wollen Sie den Tod, der sich mit Rosen bekränzt hat, in die Arme schließen?" (W.I,334): Sie hat den Diamanten, der als Symbol des Gedeihens des ganzen Geschlechtes ihr vom Vater als der ältesten Tochter zur Bewahrung übergeben worden war, verloren. Dieser Stein hat sich in der Familie fortgeerbt. In der Frühzeit der Geschichte hat ihn ein Ahn von einem Krüppel in einer apokalyptischen Gestalt („riesig und wild") erhalten mit der bedeutsamen Verheißung: „So lange er bei Deinem Hause bleibt, ist das Glück Dir und Deinen Nachkommen treu; den letzten Deines Stammes werde ich selbst ihn wieder abfordern". (Anm. 1.) Dieser Stein, die Kraft ihres Geschlechtes verkörpernd, hat auf die Prinzessin den größten Eindruck gemacht „und wo ich den geheimnisvollen Stein zum ersten Mal berührte, ging mir, wie von ihm ausströmend, ein Todesschauer durch die Seele, und jeder Blutstropfen gefrierend und langsamer dahinrollend, ließ mich fühlen: Du bist die letzte Deines Stammes! Mir war, als ob er mein Leben, mein Blut einsöge, ich verbarg ihn auf meiner Brust und dachte, er wird rot aussehen, wenn Du ihn wieder hervorziehst". sie erwartete täglich die ernste Gestalt, die ihn wieder zurückfordern käme. Und nun steht eines Abends im einsamen Garten plötzlich die Gestalt des Krüppels vor ihr: „ein Verstümmelter, ohne Bein, aus hohlen Augen blickend, kein Wort, keinen Laut von sich gebend, eine Grauengestalt, nicht tot, nicht lebendig. Stumm, wie er vor mir stand, von Entsetzen überwältigt, warf ich ihm den Diamanten zu, bewußtlos, als hätte ich ihm mein Leben selbst hingeworfen . . . Seit jenem Abend ist mir zumut, als wär ich eigentlich schon tot, und das weiß ich, daß ich es bald, sehr bald sein werde." — Die Fahndung nach dem Diamanten beginnt. (W.I,337f.)

Nun ist es Zeit, vom Prinzen zu sprechen. Er ist ganz passiv, fast Zuschauer. Seine Sorge, sein „Zwischenzustand" bis zur Lösung ist keine innere Epoche, die von selbst kam; sie wird ausgelöst. Sie ist der der Prin-

1) W. I. 336.

zessin nicht ganz gleichzeitig und ebenbürtig – sie erscheint sekundär, nicht prästabiliert. Seine Person bleibt deshalb schemenhaft. Hebbel hat das empfunden. Er hat die Notwendigkeit gefühlt, die Leidenschaft des Prinzen zu prästabilieren. Die Szene mit dem Grafen (II,4), dessen Verhältnis zum Prinzen, was den Dualismus des Ideellen und Wirklichen im Lustspiel, auf den ich nachher ausführlich kommen werde, betrifft, dem Verhältnis Hakams zu Assad entspricht, wobei er aber ebenso hinter der Bedeutung Hakams zurücksteht, wie der Prinz hinter Assad, ist ganz der ungebärdigen und ratlosen Klage des Prinzen gewidmet; doch will diese nachträgliche Prästabilierung nicht ganz überzeugen, es ist die tote Stelle des Dramas. Die Ausbrüche des Prinzen, vor allem aber die kurzen Zwischenbemerkungen des Grafen gleich zu Anfange: „Eine solche Leidenschaft, gnädigster . . ." und „So plötzlich, so unerwartet" — (W.I,349) sollen die Leidenschaft des Prinzen durch ihre Intensität als vorherbestimmt erscheinen lassen. (Anm. 1.)

Im „Rubin" ist das Gleichgewicht, was die Beteiligung an dem Zwischenzustand anlangt, zwischen dem männlichen und weiblichen Partner hergestellt. Die beiden Pole werden dort unabhängig von einander, gleichzeitig einander genähert (— das Verhältnis Assads zum Stein und die Verzauberung der Prinzessin —) und treffen in der Mitte (II,2) zusammen. — Aber auch der Zustand der Prinzessin, wenn auch nur „verdeckt", erfährt in dieser Szene (II,4) ein vertieftes Stadium. „Seit gestern glaubt sie, daß sie gestorben ist." (W.I,351.) Es folgt eine genaue Schilderung dieser verhängnisvollen Krise der Seelenkrankheit bis zu den Worten „sie nimmt nicht Speise noch Trank mehr zu sich". Es ist hier eine Verknüpfung der ideellen mit der bis zum Schlusse ja sonst fast für sich fortlaufenden burlesken Seite des Dramas gegeben. Der Jude hat den Stein gestern verschluckt: „Seit gestern glaubt sie, daß sie gestorben ist". (Die Szene I,6 müßte dann zeitlich v o r diesem Schicksal des Diamanten (I,4) liegen). Bei Hebbels Vorliebe für symbolische Gleichzeitigkeiten ist das wohl möglich. Er hätte damit noch eine wichtige Brücke zwischen den beiden Sphären mehr geschlagen. —

Die Ebenbürtigkeit des Prinzen zeigt sich nicht nur in dieser Szene; sie bewährt sich auch noch in der letzten Szene der Wiederherstellung der Prinzessin und der Vereinigung in einer P r o b e. —

Aber der eigentlichen Überbringung des wiedergefundenen Diamanten durch den Prinzen geht der Versuch voraus, die Prinzessin auf anderem, rationalistischem Wege zu heilen. (W. I,390) (V,6). Mit Hilfe des der Prinzessin altbekannten Gegenstandes des Stickrahmens will man sie ihren Zwischenzustand vergessen machen, ihn ignorieren und überspringen. Diese Überrumpelung scheitert an der inneren Wahrheit ihres Zustandes. Selbst der Hinweis auf die Krankheit ihrer Mutter, läßt sie vollkommen gleichgültig. Erst der wiedergefundene Diamant erschüttert sie. Alles war eine Täuschung. „Der Diamant!" (sie erfaßt ihn) „er ist's! wo bin ich? Was ist Wahrheit?" „Ich rede! Mein Ohr vernimmt die Worte meines Mundes! (Sie sieht sich von ungefähr in einem Spiegel). Ich sehe mein Bild!" (Anm. 2) Mit dem Diamanten hat sie sich selbst wiedergefunden. Wirkte bis jetzt der Diamant als solcher, so wird er nun mit dem Prinzen in seiner Bedeutung verquickt und zwar durch den Hinweis des Vaters, des M a c h e r s dieser

---

1) **Eine Zwiesprache zwischen Prinz und Graf, in der dieser dualistische Konflikt zwischen dem Gefühl des Prinzen und der rationalistischen Einstellung des Grafen zu Worte kommt, findet sich wiederum am Ende des 4. Aktes, (W. I. 373) und entspricht so der Szene II, 4 (Siehe S. 20. „Graphische Tafel".)**

2) W. I. 391.

Szene: (kalt und gemessen: „ . . . so haben Sie dem Prinzen dafür zu danken". (W. I,391. 16). „Dem Prinzen!" (Sie wirft sich auf die Ottomane und bedeckt ihr Gesicht mit den Händen). Die Wirkung ist in einer Weise gesteigert, daß der Rückschlag sofort (— mit beinahe eifersüchtiger Heftigkeit —) erfolgt; noch ist die Scheidewand zwischen ihr und den Forderungen der Wirklichkeit — ja ihres eigenen Herzens — nicht ganz durchstoßen. „Entweicht! Ihr seid Schatten! . . . Eure Seelen drängen sich als dunkle Phantome in den Lichtkreis hinein . . . Wenn euch verlangt, um mich zu sein, so habt den Mut, zu sterben, dann sind wir auf ewig vereint". Der Prinz muß nun die Hoffnung auf eine Heilung aufgeben, da auch der Diamant, der die Veranlassung zu der Seelenkrankheit der Prinzessin gegeben hatte, versagt hat. Dies ist seine Probe. Er besteht sie. Er will sich seines Lebens entäußern. Die Prinzessin verhindert ihn am Selbstmord und nennt seinen Eigennamen, der um so rührender wirkt, als wir ihn nicht einmal aus dem Personenverzeichnis her kennen. Doch noch bleibt ein dunkler Rest, ein Zweifel bleibt bestehen. Ihre „inneren Organe" haben schon gesprochen, ihr Intellekt ist noch befangen. Da tritt Jakob ein. (W. I,392).

Hier stoßen die beiden Sphären des Dramas, repräsentiert durch die Prinzessin und den Bauern, den sittlich höchststehenden Vertreter der niederen Sphäre, zusammen. Hier wird der Dame die Natur der Sache klar, sie lacht zwar noch nicht, doch sie wird es tun. In den drei Etappen (V,8): „Das ist der Mann!" — „Das ist der Mann" — und „O, mein Vater!" vollzieht sich die Erlösung (Anm. 1). Der Bauer (Anm. 2), in dessen rechtmäßigem Besitz sich die ganze Zwischenzeit der Diamant trotz seiner Irrfahrt befand, ist hier das zusammenfassende Symbol für den Ort, an dem sich die Seele der Prinzessin in ihrer nieder- und rückwärts gewandten Metamorphose befand. Aber bei seiner alltäglichen und allzuwirklichen Erscheinung, die die finstere und zweifelhafte Gestalt des Krüppels eigentlich ablöst, — „zerschellt das Gerippe".

Die Problematik des „Rubins".

Wie schon erwähnt, ist hier die Prästabilierung auf beiden Seiten des Paares gleichmäßig tief angelegt. „Oft führte mich nach Bagdad schon der Traum", sagt Assad (I,1) und berichtet Hakam von seinem prophetischen Gesicht. Er ist in einer so glanzvollen Stimmung vorgeahnter Erfüllung, daß er keinen Hunger spürt (Zeile 81 f.). Gleich darauf kommt die Nachricht in der Proklamation (I,7): daß die Prinzessin, „als sie Rosen pflückte, auf eine Art, die keiner faßt, verschwand" (Zeile 187). Nun zieht der Rubin, ohne daß Assad eine Ahnung von seinem Wert besäße, seine Sinne mit elementarer Gewalt an sich. „Hier sehe ich den Mittelpunkt der Welt". Eine kleine Probe — ein Beweis, den Hebbel uns nicht vorenthalten kann — besteht er schon hier. Er zieht den Rubin allen anderen Steinen vor, sogar dem rechtmäßigen Besitz des Ringes, den ihm Soliman schenken will. Er hat nicht das Gefühl des Unrechtes, als er mit dem Stein abzieht. Wiederum eine Probe besteht er mit der Antwort auf Irads Frage: „Bereust Du Deine Tat?" — „Nein!" (Z. 404, f.).

Irad rettet ihn erst im letzten Augenblick, als Assad schon an seinen Tod glauben mußte: „So alt Ihr seid, ich komme noch vor Euch ins Paradies!" (Z. 436). Eine geheime Beziehung schuldhafter Art besteht schon

1) W. I. 393.2 u. 11 u. 30.

2) Die niedere Sozialsphäre ist auch im einfachen Assad vertreten. Auch der Bauer besitzt in seiner Ehrlichkeit eine bestimmte Idealität.

zwischen Irad und Assad seit langem: „Du sprachst ja auch in meiner Eltern Hütte schon einmal ein". (Z. 456). Irads Rolle wird in dieser Beziehung ähnlich der des Krüppels im „Diamanten". In früher Jugend hat Assads Familie eine Summe Geldes von einem geheimnisvollen Geist in ihrer Not erhalten: „Allah leiht Euch das, gebraucht es, so lang Ihr's nötig habt, und zahlt es, wenn Ihr könnt, dereinst zurück, an einen, der so hilflos ist, wie Ihr". (Auf das Motiv dieses metaphysischen Debets und das des Fremden komme ich nachher noch einmal zurück.) Irad benutzt diesen Umstand zur dritten, letzten und stärksten Probe. Er fordert von Assad den Rubin zur Abtragung eben jener alten Schuld und erfährt von ihm eine Absage: „Ihn hin? — Mein Blut viel lieber" (II,1; Z. 517). Und als Assad ihn nur hingibt, um selbst zu sterben, hat er für Irad die Probe bestanden: „Ich hab Dich nur geprüft! Nimm ihn zurück!" (Z. 535). Irad erinnert ihn nun an ein Jugenderlebnis, das ganz in paralleler Form Assad in Versuchung führte: Auch damals stellte er die Liebe zu seinem Vater über eine Rechtsfrage, wenn auch nur in Gedanken, die er als Sünde empfinden mußte, und noch empfindet.

Nun kann Irad ihn in das Geheimnis des Steines einweihen. Das folgende Rendezvous des Märchenpaares (II,2) bringt die entscheidenden Motive in so programmatischer Weise: und die Paradoxie der Verzauberung und Erlösungsmöglichkeit der Prinzessin wird in so dialektischer Zuspitzung gegeben, daß ich in diesem Zusammenhange zunächst nur die entscheidendsten Verse nebeneinander stelle, ohne weiteren Kommentar zu ihrem Doppelsinn:

Fatime: Wer bist Du? . . . der alte nicht! . . .
Fatime: Noch eben war es Tag! nun ist es Nacht. Ich stand in einem Rosenbeet und nun — der Greis ist fürchterlich. . . .
Fatime: Allah, beschirme Du mich!
Assad: Bete lieber, Allah, erlöse mich! . . . . . .
Fatime: Ich bin ja noch nicht Stein — . . .
Fatime: Ich bin in einen Edelstein gebannt und Du, Du hast den Stein! . . .
Assad: Und sicher geb ich mein Leben eher hin, als ihn.
Fatime: Entsetzlich, ich werde nie erlöst! . . .
Fatime: Du liebst auch mich!
Assad: Dich liebt ich stets in ihm.
Fatime: Weh Dir und mir! . . .
(Als er schüchtern ist):
Fatime: Nur deshalb wählte er den Edelstein und nicht den Kiesel . . .
Fatime: Oft schon warf der Baum die goldene Frucht von selbst auf den herab, den heilige Scheu zurückhielt, ihn zu schütteln!
Fatime: Du verstehst mich nicht . . .
Fatime: Ach, es ist leicht, es ist unendlich leicht! . . .
Fatime: So leicht, daß Du's an jedem Ort vollbringen könntest und zu jeder Zeit! . . .
(Aber!)
Fatime: Du mußt darauf von selber kommen. Doch Du wirst es nicht. Denn es ist schwer. Es steht im Widerspruch mit allem, was Du denkst und fühlst . . .
Fatime: Du wirst auf jedem Stern den Schlüssel suchen . . . und hast ihn in der Hand (und schließlich kurz vor Ablauf der Zeit) . . .
Fatime: Ich möcht ihm noch was sagen — Was denn? (zu Assad verwirrt). Frag doch!

Assad wieder allein, verwirrt von der geheimnisvollen Dialektik der verzauberten Jungfrau, nimmt seine literarischen Kenntnisse zu Hilfe, er erinnert sich an ein Märchen, das er früher gehört (Z. 812 ff.) „ein wunderschönes Mädchen ward verzaubert.."und findet dadurch fast die Auflösung des geheimnisvollen Paradoxons: Sie wurde nur dadurch, daß ihr der Geliebte selbst den Dolch ins Herz stieß . . . erlöst! Aber mit dem Stein in seiner Hand weiß er nichts anzufangen. Er ist nicht nur Geliebter, sondern auch Verfolgter, wie der Jude im „Diamant"; und so vollzieht sich am Ende dieses zweiten Aktes seine Festnahme durch die Häscher.

Und am Ende des dritten Aktes sehen wir ihn zum dritten Mal in den Händen der Gerechtigkeit. Er verweigert die Auslieferung des Steines; aber in die Enge gedrängt, sieht er sich gezwungen, um den Stein nicht in fremde Hände fallen zu lassen, ihn in den Fluß zu werfen. Er hat so unfreiwilliger Weise und dennoch freiwillig sich des Steines entäußert und damit die Erlösung vollzogen. Denn als er gleich darauf einen Selbstmordversuch macht, hindert ihn die erlöste und plötzlich erschienene Prinzessin auch hier (wie im Diamanten) an dieser Tat. Im Augenblicke, wo alles verloren scheint, eröffnet sich die neue, jetzt erst möglich gewordene Perspektive.

Der Kreis des Staates.

Der jedesmal in sich geschlossene Kreis der erotischen Beziehungen des Paares ist von einem weiteren umschlossen, dessen Erscheinung sich genau an der analogen Stelle vollzieht. Es ist nicht das Schicksal eines Paares allein. Jedesmal wird auch (wie im „Herodes" und im „Gyges" auch) der Bestand eines höheren menschlichen Gebildes — Staat und Gesellschaft — mit ihm, durch ihn in Gefahr gebracht, die freilich im Lustspiel überwunden wird. Das Schicksal beider Kreise steht in geheimnisvoller Beziehung zu einander. Und es spiegelt sich diese Krise im Augenblicke vor der endgültigen Lösung am deutlichsten dort, wo der Zwischenzustand am längsten gedauert hat und seiner Aufhebung entgegengeht. Es ist dies die Szene im „Diamanten" V,5 , im „Rubin" III,1+2+3 . Im „Diamanten" wird dieser Kreis nur in geringen Andeutungen berührt. „Man bringt im ganzen Land den Verlust des Steines mit dem Kometen, der sich eben jetzt zu sehr unrechter Zeit am Himmel zeigt, in Verbindung". „Aber fatal, äußerst fatal ist es doch, daß der Nachbarstaat uns gerade jetzt Krieg ankündigt". Auch der General ist der Meinung, daß die Soldaten ohne Mut und Vertrauen fechten würden, weil sie den Sieg für unmöglich hielten. — Selbstverständlich wirkt auch der Zustand auf die unmittelbare Umgebung:„Atmen sie doch alle wie unter einem Leichentuch". Bedeutsam ist es auch, wenn die Reinheit der Prinzessin durch ihren Eindruck auf die jüngste Dame („dritte Dame") dargestellt wird: „ich gestehe, ich liebe die Prinzessin". (Wobei die rationalistisch, konventionell-gesellschaftliche Zurückweisung durch die „erste Dame": „Meine Gnädige, sind Sie so unglücklich, jemanden zu kennen, der Sie nicht liebt?" auch hier in untergeordneter Stelle den Dualismus des Lustspiels, von dem noch die Rede sein wird, deutlich macht.) Im „Rubin" nimmt dieser Komplex einen ungleich größeren Raum ein. Er ist nicht nur lose verknüpft, sondern wird durch die Person Assads, der die Krone erobern soll, schließlich fast zur Hauptsache. Die Krone hängt die ganze Zwischenzeit in der Luft, und zwar durch den Zwischenzustand des Kalifen, der durch das Motiv der Schuld mit in den Kreis der Vertauschten einbezogen ist. Aber in Erscheinung tritt dieser Kreis des Staates genau an derselben Stelle wie im „Diamanten". Im Kalifen hat das Verschwinden der Tochter einen alten Komplex bösen Gewissens ausgelöst. Aber er wird aus seinem Zwischenzustand nicht durch eigenen Wert befreit — das tut die

Charakter-Bewähr Assads (auch der Prinzessin). Er gehört nicht zu den erhabenen Personen, und so können die Szenen der Verzichtleistung III,1—3, Stoff für die Komik bilden. Durch diese Behandlung des Motivs der Schuld ist dieser Zustand, der die Prinzessin im „Diamanten" charakterisierte, auf die Person ihres Vaters geschoben (I.7). „Er ißt und trinkt nicht mehr". — „Die Krone Mohameds ist feil".

„Wenn ein Empörer sich erhübe, und auf Lug und Trug gestützt, im Pöbel Anhang fände, brauchte man nicht erst das ungewisse Schwert zu ziehen, man zöge diesen Apfel bloß heraus und lüde ihn zum Essen ein". Seine Schuld glaubt er in der Ermordung von Fatimes Mutter im Rausche zu erblicken (wie ein Holofernes; nicht wie die Odaliske (von selbst), sondern maßlos-funktional)[1]). Ebenso komisch ist die Ernennung des Boten zum Pascha. Alles ist zum Abdanken vorbereitet, die Rechtsprechung, in der Assad gezwungen wird, die Erlösung der Prinzessin zu bewerkstelligen, soll seine letzte Regierungshandlung sein und . . . — bleibt es auch. —

Der mythische Kreis.

Über den Kreis des Staates hinausgehend, treffen wir auf den dritten und letzten. Er steht mit dem mittleren Kreise des Paares über den des Staates hinweg in geheimnisvoller Korrespondenz. Seine psychologische Verknüpfung mit dem Paar ist beide Male entscheidend für den Verlauf des Vertauschungsprozesses. Wir berühren hier den Kreis der metaphysischen Fragen, Gottes und des letzten Widerspruches. Diente im „Rubin" das Motiv der Schuld vor allem dazu, den internen Prozeß des Paares mit dem Kreis des Staates, über die Person des Vaters der Prinzessin zu verknüpfen, so nimmt dieses Motiv im „Diamanten" psychologisch eine zentrale Stellung ein im Verhältnis der Prinzessin zu ihrem Zustande der inneren Vernichtung, der durch das gesteigerte Schuldgefühl hervorgerufen eine Verwechslung von Zukunft und Vergangenheit bedeutet. Das Kommende versetzt sie in den Zustand der Furcht, obwohl sie oder gerade weil sie glaubt, daß es sich um Vergangenes handle. Als das Gespenst des häßlichen und verwahrlosten Krüppels vor die Person der gereiften Prinzessin tritt, eine fordernde Gestalt aus tiefer Vergangenheit, tritt der Zustand der seelischen Pseudomorphose ein. Sie fürchtet ein Ende, wo ein Anfang ist, und von einem apokalyptischen Schuldgefühl an der Schwelle ihrer Lebenshöhe ergriffen, gibt sie den Stein, der die Kraft und den Urbestand der Familie darstellt, dem Chaos zurück (Anm. 2). Der Fremde also ist hier in der im Hintergrunde bleibenden und vom Bauer und der Prinzessin geheimnisvoll beschriebenen Gestalt des Krüppels dasjenige, was der Seismograph der absolut jungfräulichen Seele mit Gott identifiziert, und zwar der häßliche Fremde (Anm. 3).

---

1) An keiner Stelle des Dramas tritt vielleicht die innere Heiterkeit dieses Hebbel'schen Stückes so zu tage wie hier, wo Hebbel seine eigene schwere Metaphysik durch eine leichte Übertreibung in die Sphäre einer entzückenden Ironie erhebt.

2) Hier möchte ich, um die Eigentümlichkeit eines solchen Kreises zu illustrieren, auf ein Jugenderlebnis Hebbels hinweisen. T. 1329. „Ein andermal, ich glaube es war etwas früher, oder um dieselbe Zeit, glaubte ich, im Wachen unsern Herrgott (Ausdruck meiner Eltern) in unserm Hause zu sehen, und zwar (lächerlich aber wahr) in einem Zimmergesellen, der zu meinem Vater kam."

3) Modern-religiösen Ausdruck hat dergleichen in „Rilkes Stundenbuch" gefunden (Insel-Verlag S. 65): „Du bist die Zukunft, großes Morgenrot,
Über den Ebenen der Ewigkeit.

Aber der Durchgang durch diesen Schrecken, der sie in den Halbschlaf versenkt, ist notwendig und bereitet die große Umstellung vor. Die Erscheinung, unter deren Protektorat der Zwischenzustand steht, verändert ihr Gesicht. Der Bauer löst den Krüppel ab, und seine mildere, menschlich-komische Erscheinung macht erst die Erlösungen möglich. (Es kann hier erwähnt werden, daß der Besitzübergang des „Diamanten" vom Krüppel zum Bauern das Motiv der Selbstlosigkeit einschließt. Das Motiv der Wohltätigkeit auch im „Rubin" (Z. 474).

Im „Rubin" wird die rätselhafte Gestalt des „bösen Geistes" (Z. 563) von Irad abgelöst. Aus einem furchtbaren Gesicht wird ein freundliches. Während hier jedoch der Zwischenzustand in seinem inneren Doppelsinn, den ich vielleicht als Gegensatz von Chaos und Gott als einer Vielheit und einer Einheit, bezeichnen kann, vor allem durch das Protektorat des Alters („Der Greis ist fürchterlich" Z. 645) bestimmt wird, nimmt diese Stelle im „Diamanten" die durch den Krüppel betonte Häßlichkeit und ein sozial-tieferstehendes Wesen, der Bauer, ein (Anm. 1). Außerdem steht hier der psychologische Zwischenzustand der Prinzessin unter dem Protektorat der Vergangenheit (Schuld).

Die Symbolik.

Der geheimnisvolle Wechsel von Rot und Weiß, der schon in der Jugend der Prinzessin die beiden Mächte symbolisierte, die damals noch in stillem Wechsel um den Besitz ihrer Seele rangen, wird nun zu einer erschütternden Gewalt. Ihr Zwischenzustand ist durch eine tödliche Blässe charakterisiert, bis bei der Lösung des Konfliktes die Farbe des Lebens in gesteigertem Maße ihr Recht behält. Diese alte Volksliedersymbolik erwähne ich hier, obwohl sie der Romantik im allgemeinen ganz geläufig ist, weil sie in ihrer zugespitzten und programmatischen Verwendung eine Eigentümlichkeit Hebbels bedeutet. Die Symbolik dieses Farbengegensatzes — und was sich unmittelbar daran anschließt — treffen wir an unzähligen Stellen seines Werkes (Anm. 2). Die Prinzessin sagt: „Wollen Sie den Tod, der sich mit Rosen bekränzt hat, in die Arme schließen?" Und im „Rubin" heißt es, daß Fatime aus ihrem Garten, als sie Rosen pflückte, auf eine Art, die keiner faßt, verschwand. Ein paar sehr bezeichnende Stellen aus seinen Tagebüchern und Briefen seien hier erwähnt: T. 4536; T. 3538: „Die Schönheit, die ihre eigene Vergänglichkeit denkt: Weiß in Rot". Ebenso Br. V Nr. 540. [ferner T 3200 und 3118.

Vor allem in jenem bekanntesten Gedichte:

„Sommerbild":
„Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
Sie war, als ob sie bluten könne, rot.
. . . . . .
Nur leise strich ein weißer Schmetterling".

Besonders stark spricht diese Symbolik auch an den Stellen: „Gyges" (Z. 762), und „Mutter und Kind" (Z. 1320 f.), „Siegfrieds Tod" (Z. 1426).

Du bist der Hahnschrei nach der Nacht der Zeit,
Der Tau, die Morgenmette und die Maid,
Der fremde Mann, die Mutter und der Tod."

Vergl. auch W. V. 60, 25 ff. (Die Poesie und ihre Weiber), wo dieser Lustspieldualismus seine konsequenteste Formulierung gefunden hat.

1) Vergl. Rilke „Stundenbuch" S. 23: „Du bist der Bauer mit dem Barte, von Ewigkeit zu Ewigkeit."

2) Die Besprechung der Symbolik Hebbels kann hier nur insoweit gestreift werden, als sie unmittelbar mit den Lustspielen zusammenhängt.

Der Schlaf.

Die Prinzessin ist ein Opfer des Kampfes zweier Mächte in ihrem Inneren geworden. „Schlaf ist ein Kampf zwischen Leben und Tod", (T. 2072) und Schlaf charakterisiert ihren Zwischenzustand. Er ist das eigentliche Medium der Verzauberung. Die Zeit hat aufgehört. Auch im „Rubin": „Noch eben war es Tag, nun ist es Nacht" (Z. 644 f.) Und im „Diamanten" liegt die Ewigkeit der Todesstimmung um den Halbschlaf der Prinzessin. Auch im tieferen Sinne des Schlafes ist jener besprochene Doppelsinn des Zwischenzustandes enthalten. Einmal heißt es: „Schlaf ist das Zurücksinken ins Chaos" (T. 1998), aber dann „Wenn wir schlafen, erwacht in uns der Gott" (T. 2076, vergl. auch T. 1868).

Symbolik des Diamanten.

Das Symbol des Zeitlosen aber ist der Stein. In beiden Dramen wird seine leuchtende, aber amorphe Erscheinung Symbol des Zwischenzustandes der Jungfrau und damit des ganzen Dramas.

In Hebbels Metaphysik nimmt das Symbol des Diamanten einen ganz bestimmten Platz ein. Er verkörpert den Mittelpunkt der Welt. Er ist Symbol für das Höchste, die Einheit im Inneren der Welt, der Mittelpunkt des Monadenreiches. An einer Stelle findet diese Beziehung der Einzelwesen zu diesem bedeutsamen Mittelpunkt der Welt eine besitzrechtliche Formulierung (T. 3149): „Sich etwas borgen wollen auf den Anteil, den man auf den großen Diamanten im Inneren der Erde hat". Auch Assad sagt (Z. 293): „Hier sehe ich den Mittelpunkt der Welt". Aber nun steht auch der Stein beide Male im Mittelpunkte des Stückes. Und im „Diamanten" offenbaren alle Personen in ihrer Beziehung zu ihm ihren wahren Wert. Was Emil Kuh (Biographie I, 527) als ästhetische Einförmigkeit der komischen Szenen empfinden mußte, war eben durch den höheren Gehalt des Komischen in Hebbel'schem Sinne veranlaßt und wäre diesem selbst eher als die große Idee des Stückes erschienen, weil dadurch ein Parallelismus zwischen der Weltform und der Form seiner Komödie erreicht wäre (Anm. 1, Anm. 2).

Entäusserung.

An den Doppelsinn des Zwischenzustandes schließt sich beide Male die Paradoxie der Erlösung. Bei Assad ist es die Besitzentäußerung eben jenes höchsten Schatzes, die den höchsten Gewinn in sich schließt. Sie bedeutet also den höchsten Widerspruch der Metaphysik Hebbels und läßt sich leicht mit der in seinem Werke vielfach vertretenen Philosophie der Reife und des Todes in Beziehung setzen. Der Doppelsinn aller Vollendung hat sowohl Assad als auch die Prinzessin im tiefsten verwirrt. Ich brauche hier diesen im allgemeinen bekannten Sachverhalt nicht auseinander zu setzen. In folgenden Sätzen sehe ich die wichtigsten Parallelen: „Wirf weg, damit Du nicht verlierst" (T. 442) und „Nur das Geendete ist unendlich" (T. 1470). Im „Diamanten" ist die Erlösung das Wiederfinden des endgültig verloren gedachten Steines und sein Überbringen durch den Prinzen, woran sich die wichtige Bewußtseins-Korrektur der Prinzessin anschließt. Es schließt sich ganz eng daran noch ein sehr wichtiges Symbol (Anm. 3).

---

1) Vergl. Prolog Z. 169 ff. und Br. II, 209.

2) So wurde Symbol für den Konflikt der Rubin in roter Glut für die Welt des Orients (auf goldenem Grunde) und für die aufs höchste konzentrierte Fassung des metaphysischen Konfliktes der Diamant in weißem Glanz, neben dem sich die bunte Welt des „niederländischen" Teils auftut.

3) Diese Motive sind uralt. In den Märchen treten Sie nur in mannigfaltigerer und sehr

Der Name.

Die Erlösung begleitet das Aussprechen des Eigennamens des Geliebten durch die Prinzessin. Der Name ist für Hebbel Symbol der inneren Form einer Persönlichkeit. Mit seinem Aussprechen wird diese Form vollendet und preisgegeben. Auch hier spricht also die ganze Psychologie der Reife. Das Gedicht „Liebeszauber" ist darauf basiert. (W. VI. 159): „Rufe den Geliebten laut und deutlich und durchstich dies Bild" . . . „. . . und noch säumt, als gelte es zu töten". In dem Gedicht auf eine „Unbekannte" heißt es (W. VI. 207): „Nach Deinem Namen habe ich nicht gefragt" und dann . . . „so reißt auch keine Form Dich in die Gruft". Wie im „Liebeszauber" ist also auch im „Diamanten" die Erlösung mit der Äußerung des Namens in enge symbolische Verbindung gebracht.

„Von Selbst."

Eine wichtige Bedingung für die Erlösung der Prinzessin im „Rubin" ist es, daß Assad es nicht wissen darf, wie diese zu geschehen hat. Er soll darauf von selber kommen. Diese Bedingung des „Von selbst" ist der wichtigste Bestandteil der Psychologie der Reife. Nur was „Von selbst" kommt — darauf gründet sich auch Hebbels sehr bewußte Ethik des Schaffens — hat sich bewährt und ist der Gnade der Epoche seiner Reife würdig. (Vergl. T. 441, T. 456, 834, 837, 840, 849, 868, 973, 1022, 1506, 6057.)

Dieser kurze Überblick über die wichtigsten Symbole, die die Verbindung mit dem Gesamt-Denken Hebbels schlagen, soll zeigen, wie die letzten metaphysischen Fragen der Philosophie Hebbels in der Märchenmythologie seiner Lustspiele ihren natürlichen Ausdruck gefunden haben. Daß wir hier aber nicht zu viel zu deuten haben, sondern alles streng als Symbol, nicht als höhere Allegorie aufzufassen haben, möchte ich ausdrücklich mit T. 920 belegen: „Es ist gefährlich, in Bildern zu denken, aber es ist nicht immer zu vermeiden, denn oft, besonders in Bezug auf die höchsten Dinge, sind Bild und Gedanke identisch".

Auch dieses Kapitel, wo die Symbolik Hebbels in den wichtigsten Punkten erwähnt wird, soll zeigen, wie stark auch hier Hebbel Romantiker war.

Der Kreis der Mutter.

Der Vollständigkeit halber sei noch ein Problem nachgetragen: es ist dies die Krankheit der Mutter der Prinzessin im „Diamanten". (Im „Rubin" ist der Vater des männlichen Teils tot (Z. 502), ein Ereignis, an das sich das Verhältnis Assads zu Irad erst knüpft!) Im „Diamanten" scheint diese Krankheit die erste Vorbedingung der Erlösung der Prinzessin zu sein (V,5): „Wo ich ihr die Krankheit der Mutter mitteilte, ist sie anders geworden. Ich will nicht gerade sagen, daß der Wahn, der sie befangen hält, sie ganz verlassen hätte, das nicht. Aber sie war tief nachdenklich und seufzte, ihr Herz war getroffen". Die Krankheit der Mutter verschlimmert sich, je näher der wiedergefundene Diamant rückt: „Ihre Majestät befinden sich heute morgen noch schlimmer, als gestern abend" (V,6). Wie das Licht der Tochter zunimmt, muß das der Mutter abnehmen. Als man ihr von der Verschlimmerung der Krankheit der Mutter Mitteilung macht (V, 6 Ende), heißt

---

viel stärker verkleideter Fom auf. Von der Tötung des Froschprinzen bis zum Fallenlassen des gläsernen Sarges Schneewittchens dreht sich alles um den gleichen Doppelsinn.

es: „Die Prinzessin erhebt sich, dann schüttelt sie ungläubig den Kopf und sinkt wieder zurück". Das ist eine Geste, als könne sie an ein G l ü c k nicht glauben. Es ist, als ob die Mutter durch die Volljährigkeit der Tochter aus dem Kreise dieser Welt hinausgedrängt würde. Die letzten Worte des Dramas sind: „Die Königin ist krank, wir können sie nicht zu schnell wieder gesund machen". — Im „Rubin" ist dieses Motiv des Todes der Mutter mit der Schuld des Vaters der Prinzessin verknüpft: er hat die Mutter im Liebes- und Weinrausch getötet (Z. 1043). Diese Tatsache schuf die Vorbedingung für die Verheiratung der Tochter. Im Märchen „Der Rubin" ist dies Motiv erst kurz angeschlagen, ohne daß Hebbel ihm in der gedrängten und konzisen Form seines Märchens weiter nachgegangen wäre. Es schließt nur damit, daß der Vater mahnt: „Es ist nicht recht, daß wir uns so lange allein freuten — Fatime hat noch eine Mutter" (Anm. 1).

DER DUALISMUS DER LUSTSPIELE.

„Die äußere Form der Gerichtsszenen", meint Holl (S. 236), „ist mit ihrer Dialektik am besten geeignet, alles in die Sphäre intellektueller Betrachtung zu heben und dadurch unsere sittliche Urteilskraft aufhebend, Komik zu erzeugen. Daher hat die Komik von jeher eine unversiegliche Liebe für Gerichtsszenen". Auch hier ist Hebbel bis an die Grenzen der metaphysischen Deutungsmöglichkeit gegangen. Er konnte garnicht mit größerer Deutlichkeit und Strenge den tiefen Dualismus des romantischen Lustspiels, den zwischen dem Individuum und dem starren Recht, herausstellen, als in einer Auseinandersetzung, — zwischen der Liebesangelegenheit und dem Gericht in einer juristisch eindeutigen Besitzfrage.

Die Eigentümlichkeit des „Rubins" ist nun, daß im Gegensatz Assad – Hakam fast der von Gut und Böse beschlossen liegt (Vergl. W. III,XV). Es liegt also im „Rubin" eine deutlich ethische Färbung des Dualismus vor (Anm.2). Hakam ist nicht nur rationalistisch, sondern auch schlecht. Wie in der Person Assads, so ist auch in der Hakams eine ganze Reihe von Motiven konzentriert, die im „Diamanten" in der unehrlichen Jagd nach dem kostbaren Stein in bunter Personenfülle auseinanderfielen. Hakam ist es, der Assad in die Hände der Häscher liefert und damit eigentlich die Erlösung veranlaßt, recht als die „Macht, die stets das Böse will und stets das Gute schafft".

Nur die phantastische Welt des Orients gab die Möglichkeit, einerseits die Gerichtsbarkeit mit dem nötigen Pomp und mit drohender Grausamkeit auftreten zu lassen und andererseits Assad in so weitem Maße ein vorherbestimmtes Recht behalten und ihn den Thron besteigen zu lassen. Daraus geht schon hervor, d a ß e s i m „R u b i n" n i c h t d i e M ö g l i c h k e i t zu dialektischer Entfaltung war, die Hebbel dazu trieb, die Gerichtsszenen zu wählen, sondern nur die a l l g e m e i n e tiefe philosophische Tatsache des D u a l i s m u s. Das liegt am Ursprung des Spiels, an dem zuerst als Märchen gewonnenen Stoffe. Anders liegt die Sache noch im „Diamanten". Auch hier wird der Gerichtshof in der Person des Richters Kilian in den Prozeß hineingezogen. Und die große Komik dieser einzig dastehenden

1) Auch dieses Motiv scheint in ähnlicher Form längst vorhanden: z. B. die Stiefmutter Schneewittchens. Hebbel hat auch sonst über die innere Struktur der Familie nachgedacht. T. 5671. „Eltern, die das zweite Kind nicht zeugen dürfen, da sonst das erste stirbt." (Mehrzahl bedeutet hier offenbar die Aufhebung der Idee der Einehe. Der faustische Purist und Evolutionär sieht die Möglichkeit der Forderung nicht nur einer F r a u, sondern auch eines Kindes).

2) Vergl. auch P. Heims: „Die Entwickelung des Komischen bei Hebbel S. 97."

Szenen liegt ähnlich wie im „Zerbrochenen Krug" darin, daß nun auch das Gericht in seiner Absolutheit durch die menschliche Schwäche aufgehoben wird und nur noch als Mittel in der Hand des vermeintlich objektiven Richters erscheint, dessen persönliche Interessen zu vertreten. Hebbel ist sicher zu diesem innern „Sich aus den Angeln heben" des Gerichts durch Kleists Idee, den Richter auch Angeklagten sein zu lassen angeregt worden, die er unendlich preist. Die komischen Szenen des „Diamanten" sind neben Kleist's Stück das beste, was je im deutschen Lustspiel geleistet wurde. Die Rechtsfrage ist hier durchaus unklar, – wem nämlich der Preis zufallen (III,4!) wird. Und es ist komisch, wie unter dem Gewande der dialektischen Überlegung jeder s i c h das Recht zuspricht und seinen Charakter an dieser Frage entwickelt, wie die Windhunde ihre rennerischen Qualitäten entwickeln, die hinter der Hasen-Attrappe herstürzen.

Der Dualismus des „Diamanten" liegt nun auch noch wo anders. Es ist der schreiende Widerspruch zwischen dem Wert, den der Diamant für die Prinzessin besitzt, und dessen Vordergrundschicksal, zwischen der unglaublichen Banalität und Derbheit der Wirklichkeit und der Tatsache, daß das Schicksal einer so ätherischen Seele auf eine Zeit lang von jener abhängig war. Ist der Gegensatz zwischen Assad und Hakam oder Assad und dem Gericht noch so scharf und bedrückend, es liegt gegenüber der überstarken Heraustreibung der beiden Extreme im Diamanten eine Milderung im „Rubin" vor. Hier klafft der Urgegensatz nicht so deutlich und programmatisch in zwei Welten auseinander, deren geheime psychologische Beziehung und Abhängigkeit durch den scharfen Schnitt, der sie äußerlich trennen muß, nur um so unheimlicher ist. Die Spitzen sind im Rubin nach der Mitte hin zusammengebogen, die Gegensätze wirken mehr in jeder einzelnen Situation nebeneinander, sind eng verflochten. Im „Rubin" ist in milder Form a l l e s komisch oder nichts, im „Diamanten" nur die burlesken Szenen; die Hofszenen sind sehr ernst, zum mindesten rührend (Anm. 1).

Die Kritik.

Damit habe ich eigentlich schon die Frage nach einer Entwicklung Hebbels vom Diamanten zum Rubin berührt. Ich werde diese Frage nachher ausführlich behandeln und möchte, ehe ich dahin komme, erst noch die Kritik, die die Lustspiele mit ihrer problematischen Gesamtform gefunden haben, kurz streifen.

Emil Kuh (Biographie I,527) und R. M. Werner (Hebbels gesammelte Werke I,LV) haben bald nach Hebbels Tode die entscheidenden Einwände gegen den Diamanten publiziert, die bisher von anderen nie modifiziert oder ergänzt, sondern stets wiederholt worden sind. Kuh kritisiert die Gleichmäßigkeit der Aufreihung der Charaktere der burlesken Teile in Beziehung auf den Diamanten. Dagegen wäre jedoch einzuwenden, daß die Unterschiede der Charaktere, die dabei zu Tage treten, so groß und mannigfach sind, daß sie die etwas gleichmäßige Methode ihrer Entwicklung aufwiegen. Doch will ich mich vor allem mit der Kritik des Verhältnisses der höheren und der niederen Sphäre befassen. Kuh tadelt den Schnitt (S.527): „Dazu kommt noch, daß die ernste und die komische Gruppe der Personen

1) Um die sehr tiefe Komik, die auch dem Rubin zu Grunde liegt, irgendwie zu bezeichnen, möchte ich sagen, dass wir auch hier ein wichtiges Prinzip der Hebbel'schen Komik, Handlungen durch einen äusseren Druck zu veranlassen, (Karl Hoi Gesch. d. d. Lustsp. S. 290 oben), was bei dem Juden ja eine so überwältigende Rolle spielt, bei Assad verwirklicht sehen Denn auch hier wird die erlösende Handlung, auch eine Entäusserung des Edelsteines, durch einen Druck von aussen veranlasst.

vollständig von einander getrennt sind, als zwei ungleichartige, nicht zusammengehörige Elemente." R. M. Werner dagegen behauptet, den „ernsten Szenen fehle vor allem der Vers" (Einl. zu Hebbels W. V, LV). Diese beiden Einwände widersprechen sich vollkommen, denn der Vers hätte den Schnitt noch viel schärfer betont. Während also Werner in dem richtigen Gefühl, hier ein in seiner Grundlage barockes Kunstwerk, das Shakespeare nahe steht, vor sich zu haben, verlangt, die Buntheit, die einmal in der Anlage der Form gesetzt ist, dadurch zu legitimieren, daß man sie steigert, wendet sich Kuh gerade nach der entgegengesetzten Seite (Anm. 1 und 2). Ich erinnere an die barocke Mischung von zwei ganz selbstständigen Stücken bei Gryphius (Vgl. S. XIII).

Schließlich noch ein Wort über die Form der ernsten Szenen. Hebbel hat selbst immer in seinem Urteil über diese Szenen geschwankt. Sie bildeten seine eigentliche Sorge. „Der Diamant, vortrefflich in der komischen Hälfte, läßt in der ernsten noch ein Unendliches zu wünschen übrig." (Vergl. Kulke Erinn. S. 71 f., auch Br. III. 230, 31.) Kuh schloß sich dieser Selbstrezension Hebbels nachdrücklich an. (Biogr. I, 527.) Wir müssen jedoch fragen, war der Raum, der neben der Breite und Fülle der komischen Szenen den ernsten noch bleibt, überhaupt groß genug, auch noch Charaktere sich entwickeln zu lassen? Müssen wir nicht in diesem Falle vielmehr dem befriedigteren Selbsturteil Hebbels zustimmen, der an Taillandier am 9. August 1852 schrieb, er habe jene Szenen in glücklicher Weise im „Tapetenfigurenspiel gehalten?" Diese Stilisierung ganzer Partien im Drama, nach einer besonderen Richtung hin, kommt bei Hebbel ja auch sonst vor und ist nur getadelt worden, sobald man mit klassizistischen Forderungen herankam. Die Hans-Sachs-Stilisierung des Prologs zum Diamanten ist ein Beispiel. Vor allem aber die Szene der heiligen Drei Könige in „Herodes und Mariamne", über die Hebbel an Bamberg schrieb (Br. IV, 243, 19 ff.): „Ihre Auffassung der Mariamne hat mir sehr wohl getan, besonders ihre Bezeichnung der heiligen Drei Könige als sprechender Wachsfiguren trifft ganz meine Intention, die hier auf Holzschnittstil ging." Dieses barocke — in weiterem Sinne auch Shakespearische — Element darf bei Hebbel keineswegs übersehen werden. (Anm. 3.) Wenn dies auch für die Tragödie gilt, wie viel mehr muß man in der romantischeren Sphäre der Lustspiele mit dieser Stilbuntheit rechnen! Ferner glaube ich durchaus eine künstlerische Absicht, die Personen der ernsten Szenen des „Diamanten"

1) T. 1447 tadelt Hebbel selbst die starken Gegensätze der Hälften in Tiecks „Zerbino".

2) In dem Vorschlag, das Uebel dadurch zu heilen, daß man die ernsten Szenen bei einer Aufführung streicht, widerspricht sich Werner eigentlich selbst. Ich habe in meiner Analyse den Zusammenhang der ernsten Szenen mit der Gesamtform zu zeigen versucht; ausserdem waren sie es vor allem, die Hebbel sein Lustspiel über den „Zerbrochenen Krug" setzen liessen. (Vergl. Kulke S. 72.)

3) Am 19. 3. 1850 schreibt Hebbel an Kühne (Br. IV, 207, 16 ff.) „Ich habe mir die Aufgabe gestellt, (bei der Mariamne) die Form möglichst zu vereinfachen, . . auch das Detail . . . in den Hintergrund zu drängen, da ich überzeugt bin, dass aus dem Stil der Griechen und dem Stil Shakespeares durchaus ein Mittleres gewonnen werden muss". Er setzt also Shakespeare als das Primäre, von dem er ausgeht und das er erst durch den „Stil der Griechen" mildern will.

typisch-zweidimensional-stilisiert zu halten, darin erblicken zu können, daß sie im Personenverzeichnis anonym aufgeführt sind, während die Personen der lustigen Szenen ihre Namen erhielten.

Die Kritik drehte sich in Bezug auf den Rubin geradezu um. Man forderte für ihn das barocke Element, das die Einführung des Mythischen organischer gestaltet hätte, und wie ich glaube mit mehr Recht, als das vermeintliche klassischere Element im „Diamanten". Der Brief Kühnes an Hebbel vom März 1850, auf den hin Hebbel den „Rubin" vom Druck zurückzog, weil er in ihm das Entscheidende ausgesprochen fand, sagt folgendes: „Ihr Drama leidet nicht an der Allegorie — die man ihm ohnedies nur unterschieben wollte; es leidet an der Skizze. (Anm. 1.) Daß sie wie in Shakespeares „Sturm" (Anm. 2) das märchenhaft Ideale mit der burlesken Wirklichkeit zu hart aneinander drängten, löst mir nicht ganz das Rätsel in der widersprechenden Wirkung ihres Stückes, das in einzelnen Szenen meisterhaft durchgeführt ist und dessen greller Wechsel wie im „Sturm" den Triumph der Wirkung nur steigern würde, wäre beiden Elementen in beiden Momenten reichlicherer Spielraum gegönnt. Im „Sturm" sind die märchenhaft ideellen Gestalten, wie Prospero, Miranda vollständig ausgemalt, um uns zu gewinnen und in ihrer Welt heimisch zu machen. Gleich sehr ist Kaliban mit seinen Gesellen eine in sich fertige Einzelexistenz. Auf beiden Seiten kommt man zu Atem, lebt sich ein in das an sich Fremdartigste, sodaß wir, auf beiden Seiten Partei, von dem grellen Wechsel zwischen Traum und Wirklichkeit gehoben, nicht befremdet niedergedrückt werden. Mehr Hingebung an die Einzelheit der Gestalt, mehr Ausmalerei des Individuellen, mehr Ausdauer im Pragmatischen, mehr Vegetation im sachlich konkreten: und das geniale Wagnis wäre wie im „Sturm" geglückt." Kühne verlangte also eine stärkere Belastung beider Seiten, der ideellen und der realen, also damit auch einen kräftigeren Schnitt, der dadurch hervorgerufen worden wäre; gerade das, was man am Diamanten bemängelte. Wir sehen, wie er von einem unsichtbaren, schwer faßbaren Mangel des Hebbelschen Stückes getroffen in einer ungemein geistreichen Kritik Dinge von Hebbel verlangte, die ihm in dieser Periode unzugänglich sein mußten, weil er gerade in der entgegengesetzten Richtung im Formprozesse sich bewegte. (Anm. 3.) Aber damit kommen wir schon zu der letzten Frage.

Der Mythos.

Es bezeichnet die Eigenart Hebbels vielleicht am stärksten, daß wir mit dem Höhepunkt der dramatischen Vereinheitlichung zugleich ein engeres Verhältnis zum Mythos feststellen müssen. Daß Hebbel das Mythische des

1) Es spricht sich in der Wahl dieses Ausdruckes eine gewisse Verständnislosigkeit aus gegenüber der inneren Notwendigkeit, aus der heraus Hebbel genrehafte Züge nach Möglichkeit beschnitt und das bunte Detail in den Hintergrund drängte, um den Grundgedanken in seiner Konsequenz klar ans Licht treten zu lassen. Der „Rubin" ist trotz oder gerade wegen seiner Konzentrierung aufs Wesentliche durchaus keine Skizze, sondern ein ausgeführtes Gemälde, in dem jeder Pinselstrich geschlossen an seiner genau bestimmten Stelle sitzt, er ist durchaus fertig.

2) Bezeichnender Weise wird hier ein späteres Werk Shakespeares genannt.

3) Es ist zu bemerken, wie Hebbel selbst in seiner Antwort auf diesen Brief diesen Mangel begründet. (4. 3. 1850; Br. IV, 200,20). Es ist, als ob er über eine Abhandlung mit beabsichtigten Ergebnissen spricht, nicht von einem Kunstwerk: „Ich fühle es selbst, dass ich öfters das Resultat ohne die Genesis gebe; das geschieht jedoch nicht aus Trotz oder Gleichgültigkeit gegen das Verstandenwerden, sondern eher aus einer Ueberschätzung des Publikums und seiner Fassungskraft; ich denke immer: beleidige die Leute doch nicht dadurch, dass du ihnen eine Leiter baust, die sie sich auch ohne deine Hilfe bauen können."

Märchens offen in den Kern der Handlung mit hineinnahm, setzt eine größere Gelassenheit dem Irrationalen gegenüber voraus, eine „empirischere" Einstellung zu den Bedingungen romantischer Poesie. Noch im „Diamanten" ist er dem Mythos aus dem Wege gegangen und hat ihn ersetzt. Während im Rubin der Zwischenzustand der Prinzessin eine Verzauberung ist und auch für Assad die Bedingungen der Erlösung mit ihrer latenten Metaphysik durchaus märchenhaft eingekleidet, irrational und unerklärt bleiben, ist beides im „Diamanten" psychologisch gewendet und faßbar gehalten. Der Zwischenzustand der Prinzessin ist auf das Sorgfältigste motiviert worden, zwar durch eine mythische Erzählung, die aber doch nur psychologisch auf die Handlung der Prinzessin wirkt, — er schwankt in seinem Charakter zwischen einer Verzauberung und einer Nervenkrise. Und die Erlösung ist denn auch nur eine fast intellektuell veranlaßte — ein Wiedererkennen, das Einsehen der großen Täuschung. Die Gestalt des Krüppels bleibt unsichtbar, erscheint nur indirekt im Zwielicht widersprechend gefärbter Beschreibungen. — Im Rubin ist die mythische Welt zum organischen Bestandteil der Handlung gemacht worden. Sie ist vielleicht etwas gewaltsam und hart mit dem Realen verbunden worden (Anm. 1). Im Rubin haben die beiden damaligen Richtungen in Hebbels Kunstwillen, erstens die Strenge der dramatischen Ökonomie und zweitens die gewonnene Freiheit dem Mythologischen gegenüber, ja sicherlich auch das Bestreben, den Ewigkeitsgehalt und absoluten Wert seiner Poesie durch den Mythos zu begründen und zu heben, keine glückliche Mischung ergeben. Die Tiefe der künstlerischen Kämpfe Hebbels scheint mir nirgends so deutlich zu werden, wie in der Tatsache, daß der Rubin trotz der großen Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Hebbelschen Gesamtwerkes in dieser seiner problematischen Mischung von widersprechenden Stilelementen vollkommen isoliert dasteht.

In der Tragödie dieser Zeit, im Gyges (1854), liegt diese Mischung günstiger, da der Mythos bühnenmäßig „verdeckt" gegeben wurde. Aber auch hier, wie in den Nibelungen, und das charakterisiert seine spätere Epoche, nahm Hebbel den Mythos unbedenklich zum Ausgangspunkte seiner Handlung. Und in dem Motto zu Gyges konnte er diesen Gegensatz zwischen Mythos und Psychologie in einer souveränen Formulierung beschwichtigen. (Vergl. T. 6390). In der Judith bis zur Mariamne hatte er zwar eine historische Fabel, die er psychologisierte und deren Konfliktvoraussetzungen er sorgfältig motivierte, aber keinen ausgesprochenen Mythos als Quelle seines dramatischen Konfliktes gewählt. Damit sind wir bis zu den höchsten künstlerischen Konflikten Hebbels vorgedrungen. Die beiden nebeneinanderlaufenden Antinomien, erstens zwischen der barocken Shakespearischen und der klassizistischen Dramenform, und zweitens zwischen Mythos und Psychologie (Motivierung), deren Angelegenheiten manchmal zusammenfallen, wie der Brief Kühnes zeigt, der für das Mythische auch eine barocke Behandlung forderte, symbolisieren den Kampf Hebbels um eine notwendige Form der Komödie im 19. Jahrhundert, den Kampf um eine absolute Poesie.

Hebbels Entwicklung vom „Diamanten" zum „Rubin".

Durch diese kurze Übersicht über die hauptsächlichsten kritischen Stimmen haben wir eine lehrreichere Einführung in die intimeren Fragen

---

1) Das fehlende barocke Element in der Form, das stilistisch eigentlich durch den offenen Bühnenzauber gefordert wäre, konnte man später durch die Ornamentik der Musik ersetzen und dadurch das inkommensurable Produkt des Rubins in die historisch gesicherte und organische Form der Oper umsetzen. (D'Albert.) (1893 zum ersten Mal in Karlsruhe aufgeführt.)

der Form erhalten, als wir sie durch eine direkte Analyse aus den Stücken selbst vielleicht hätten gewinnen können. Wir sind jetzt genügend vorbereitet, um das problematische Kapitel der Entwicklung zu besprechen. Ich versuche hier diejenigen Formelemente namhaft zu machen, die den „Rubin" als ein späteres Werk als den „Diamanten" erscheinen lassen. Ich möchte hier zunächst ausdrücklich auf die Darstellung der Entwicklung in Bezug auf die Komik bei Paul Heims verweisen (S. 55 ff. und 81 ff.; 97). Ich habe aber bei meiner Analyse der Gesamtform die Besprechung der Entwicklung noch nach verschiedenen wichtigen Seiten hin zu ergänzen.

Schon, daß Hebbel in Wien das Märchen dramatisierte, ohne die knappe und konzise Formulierung des Konfliktes wesentlich zu erweitern, setzt ein starkes Bedürfnis nach strengster dramatischer Ökonomie voraus. Wir erinnern uns, wie er in dem Entwurf „Die Poesie und ihre Werber" (1843; W. V,60) mit einer Fülle von phantastischen Arabesken und Allegorien, zahlreichen satirischen Einfällen die eigentliche Form dieses Märchenstoffes ausschöpfen wollte. Wenn man sich auch durch das Fragment nicht täuschen lassen darf, das doch immerhin nur eine Sammlung von Einfällen enthält, von denen aus man auf die dramatische Form nicht ohne weiteres schließen kann, so kann man vielleicht doch sagen, daß etwas beabsichtigt war, was in seiner barocken Breite und tendenziösen Art, verbunden mit dem Mythischen und Märchenhaften in den mannigfaltigsten Erscheinungen und Figuren, die R. M. Werner an Raimund erinnerten, allzu unhebbelisch gewesen wäre und all seinen Prinzipien einer groß angelegten und allgemein gültigen Komödienform widersprochen hätte.

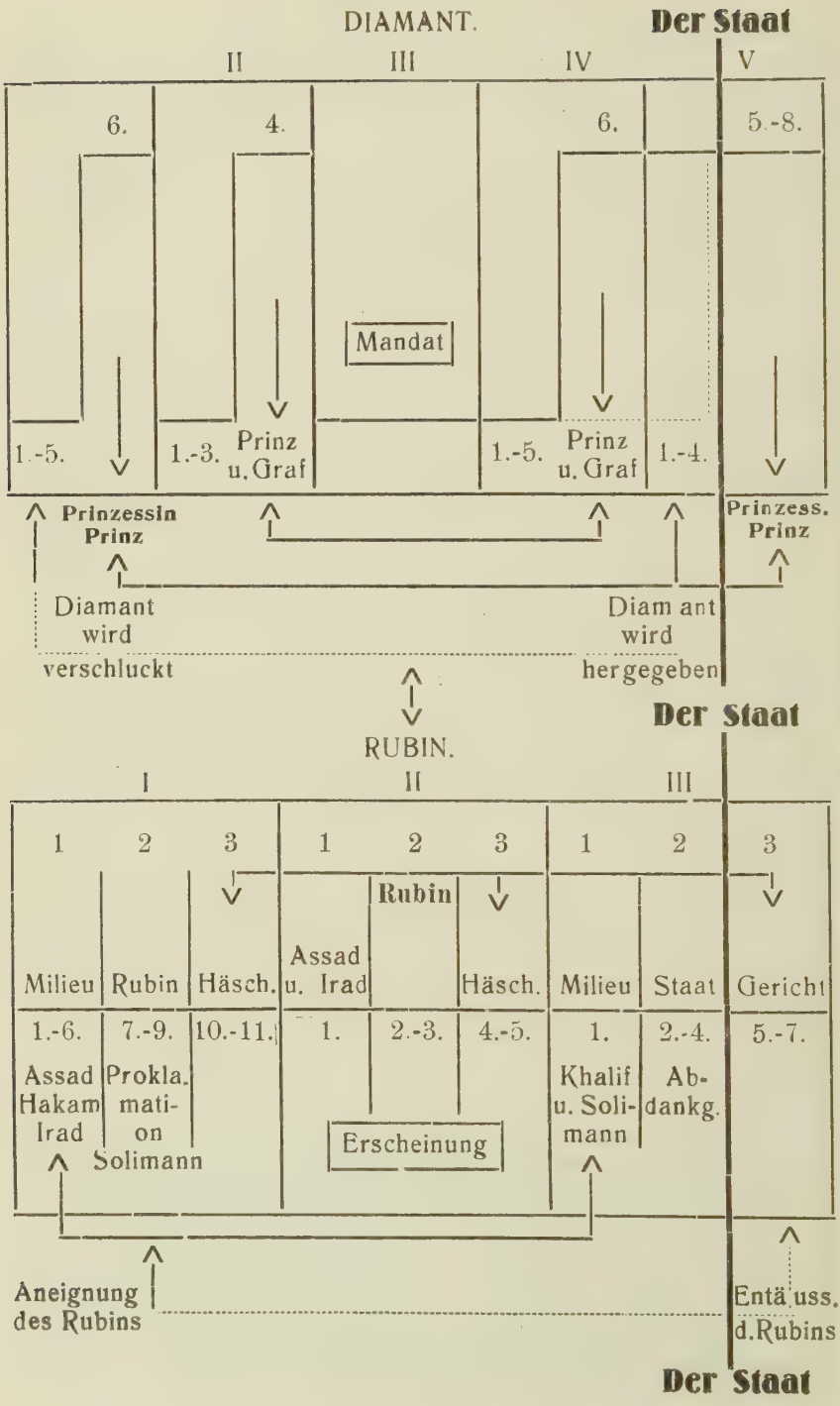
Die Mannigfaltigkeit der Motive, der Reichtum von selbständig existierenden beschreibenden Einzelzügen, die sich um den Kern des dramatischen Konfliktes herumschlingen, auch die Vielheit der Elemente, die mit einer gewissen Treue die Eigentümlichkeit eines Milieus auszuschöpfen und zu bewältigen suchen, sind Züge seiner früheren Dramen. Auch der „Diamant" in seiner „niederländischen" Buntheit, seiner strotzenden Fülle komischer, psychologischer Einzelzüge, der Unbekümmertheit der Einführung von Figuren, wie des Bauern, der seinen Sohn nicht zur Schule schicken will (III,1), oder wie des Jägers in V,4, die auftreten und für den Verlauf des Dramas vollkommen wieder verschwinden, — eine Unbekümmertheit und Buntheit, die durchaus shakespearisch ist, gehört zu den Eigenschaften der ersten Periode Hebbels. Dahin gehört auch die koloristische Breite der Genoveva. „In Judith (1841) ist alttestamentarisches Judentum noch wirklichkeitsgetreu bis in Einzelheiten hinein abgezeichnet. Herodes und Mariamne (1850) begnügt sich schon mit bloßer Andeutung der Ortsfarbe." (Anm. 1.) Und so ist neben dem Gyges der „Rubin" als die Höhe der dramatischen „Filtration" und Konzentrierung zu bezeichnen, in der das klassizistische Element in Hebbels Schaffen am stärksten spricht. (Anm. 2.)

---

1) O. Walzel „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod", zweite Auflage 1920, S. 158

2) Es lässt sich sicherlich gegen das Ende der Schaffenszeit Hebbels eine Lockerung dieses klassizistischen Zurückdrängens des Details feststellen. Zwischen der Strenge im Ganzen und der Freiheit und Hingebung an die Einzelheiten findet ein gewisser Ausgleich statt, eine große Synthese des zur Meisterschaft gereiften Künstlers. Ich glaube so etwas in den Nibelungen und im Demetrius, vor allem dort in der ausführlichen Charakterisierung der Marina, erblicken zu können. — Der Versuch Sommerfelds, die stets kompliziert bleibenden Bedingungen der zweiten Schaffensperiode mit dem Namen Goethes zu vereinfachen, indem er ganz scharf eine romantische und eine klassizistische Periode absetzt, scheint mir nicht ganz ausreichend. Den bleibenden Einfluss Shakespeares habe ich in der Einleitung festgestellt, auch scheint mir notwendig, wenigstens den Anfang einer dritten Periode gegen Ende zu setzen.

Graphische Tafel.



HEBBEL UND KLEIST.

Ich verlasse jetzt den Kreis der bloß Hebbelschen Bezüge und trete in einen Vergleich mit Heinrich von Kleists Lustspielen ein. Wenn man es nachgewiesen hat, und Hebbel hat es selbst ausgesprochen, daß Kleist nur auf seine Erzählungen, nicht auf seine Dramen gewirkt habe (Anm. 1), so glaube ich doch, in dem gemeinsamen Boden des romantischen Lustspiels, auf dem beide stehen, einen genügenden Grund zu besitzen, den Diamanten und den Rubin mit Dramen Kleists in Beziehung zu setzen, die auf den ersten Blick so ganz andersartig erscheinen. Denn ich will die Frage des direkten „Einflusses" dabei garnicht behandeln. Die Wirkung Kleists auf die burlesken Teile kommt ebenso wenig zur Sprache, wie diese selbst in meiner Analyse zerlegt worden sind. Außerdem liegt das natürliche Bedürfnis vor, innerhalb der Gattung des Lustspiels zwei Vertreter gleicher dramatischer Kraft gegenüberzustellen; nur so ergeben sich Zeit- und Problemunterschiede von genügender Klarheit und Bedeutung.

Als Nebenergebnis mag dabei herausspringen, daß es an Hand der Hebbelschen Lustspiele gleichsam wie an Schulbeispielen möglich sein wird, das echt romantische Knochengerüst der Kleistschen Dramen, das von lebendiger Vegetation überwuchert erscheint und wenig berücksichtigt worden ist, aufzudecken; weder bei einem Vergleich mit Tieck noch Brentano oder anderen wäre dies möglich gewesen, weil auch dort in noch höherem Maße wie bei Kleist die dramatischen Grundformen verschleiert, verschoben und verwachsen erscheinen. So erledige ich bei einer Analyse der Kleistschen Dramen in dieser Richtung, die ich einer Formulierung der beiden großen Gegensätzlichkeiten voranschicken muß, zwei Fragen auf einmal, indem nämlich höchst anschaulich werden wird, wie stark beide durch das mythische Gerüst ihrer Lustspiele dem romantischen Geiste verpflichtet sind, der eine die hohe, der andere die späte Form verkörpernd.

Die Form des Kleistschen Lustspiels. „Der Prinz von Homburg".

Wenn wir von der reinen Form des romantischen Lustspiels bei Hebbel auf dieses Drama zurückblicken, entdecken wir überraschenderweise einen analogen Bau des Knochengerüstes, eine Analogie der inneren Form, die weit über die Zufälligkeit des Allgemeinen hinausgeht. Man hat dieses Drama bis zum Überdruß nach der ethischen Seite hin analysiert, es besitzt aber auch eine erotische. Ist es auf der einen Seite ein geschichtliches Schauspiel, so ist es auf der anderen doch auch ein romantisches Lustspiel. Und wenn ich hier den Parallelismus des inneren Baues dieses Dramas mit dem der Lustspiele Hebbels aufdecke, so glaube ich damit die Urform des romantischen Lustspiels, nämlich eines dramatisierten Liebesmythos, umschreiben zu können.

Der männliche Teil fällt hier in Zauber und den Zustand innerer Vernichtung, aus dem er erst erlöst wird, als er sich seines Lebens vermeintlich entäußert. Diese Verquickung von staatsrechtlichen Problemen und soldatischen Ehrenfragen mit dem Erotisch-Mythischen bildet erst die Eigentümlichkeit des Kleistschen Kunstwerkes. Man hat es nicht genügend

1) Br. V. 220, 4. Vergl. auch A. M. Wagner, „Das Drama Friedrich Hebbels", Hamburg 1911 S. 132 ff., wo besonders ein Einfluß Kleist's auf die dramatische Sprache der Genoveva in ausgezeichneter Weise bewiesen wird. Ferner Henrietta K. Bekker, „Kleist and Hebbel, a comparative Study", Chicago 1914; sodann Edgar Eugen Schmidt, „Kleist und Hebbel, zwei Kapitel zur Frage des Einflusses", München, Hohenester 1926.

analysiert, wenn man nur die eine Seite dieser dramatischen Morphe in Betracht zieht. Ich ziehe die erwähnte Problematik kurz aus:

Der Prinz, sonst ein Ausbund soldatischen — wenn auch nicht Erfolges, so doch Eifers — (das ist nicht nebensächlich zu erwähnen, es b e d i n g t geradezu die Tiefe seines Zwischenzustandes) ist das Opfer eines hypnotischen Schlafes geworden. (Kleist benutzt diesen abnormen Zustand nur als Eingangspforte zu dem eigentlichen Zwischenzustand, nicht als etwas Dauerndes, wie Hebbel, der die Prinzessin im Diamanten die ganze Zeit in einer problematischen inneren Verfassung ausharren ließ.) Und nun blitzen in der kurzen Eingangsszene Motive auf, wie wir sie auch von Hebbel her kennen und deren symbolische Bedeutung auf der Hand liegt.

Im S c h l a f versenkt? Unmöglich!
Fest im Schlafe!
Ruf ihn bei N a m e n auf, so fällt er nieder.
(Natalie): Er braucht des A r z t e s —! . . .
Der ganze Flecken könnt in Feuer aufgehen,
Daß sein Gemüt davon nicht mehr empfände,
als der D e m a n t, den er am Finger trägt.
(Ges. W. III, 22—30.)

Und am Schlusse dieser in jeder Beziehung bedeutsamen Szene, die ein Vorklang zu dem folgenden eigentlichen Todesschauer und Zwischenzustande des Prinzen ist, die drohenden Worte des Kurfürsten: „Ins Nichts mit Dir zurück, Herr Prinz von Homburg, ins Nichts!" —

Als der Prinz erwacht ist, hat er den N a m e n seiner erträumten Geliebten vergessen. Und er erzählt seinen merkwürdigen Traum von Glück und Ruhm Hohenzollern, wie Assad den seinigen Hakam, und wie dieser macht Hohenzollern fast zynische Einwände. (Der Dualismus.)

Nun greift der Prinz (wie Assad nach dem Rubin) nach dem Siegeskranz, ohne auch nur die Ahnung eines Frevels zu besitzen. Auch die kalten und klaren Worte: „Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen usw." sind im Banne eines Bewußtseins gesprochen, dem die simpelsten kriegsrechtlichen Begriffe wie ausgelöscht sind. Auch er hätte wie Assad auf die Frage: „Bereust Du Deine Tat?" mit einem „Nein" geantwortet. (Rubin Z. 404.)

Erst, nachdem er sich seiner Tat im tiefsten Sinne des Wortes entäußert hat, ist die Erlösung vollzogen und die Prinzessin tritt ihm entgegen. („Wirf weg, damit Du nicht verlierst".) —

Doch zunächst hat seine Tat das Todesurteil zur Folge. Und in dem Zustand völliger innerer Vernichtung und Todesangst, der ungefähr in der Mitte liegt, sind Parallelen zum Zustande der Prinzessin im Diamanten sowohl wie im Rubin zu ziehen. Das Motiv der Häßlichkeit, das im Diamanten durch den Krüppel vertreten war, ist hier dem Zustande des Prinzen in ethischer Form immanent: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!", muß Natalie ausrufen.

Denn auch der weibliche Teil ist von Anfang an an dem Prozesse beteiligt, ein Umstand, der vor allem auch von Hebbel in seiner eindringenden Analyse nachdrücklich betont worden ist (W. IX, 42 ff.). Einige Parallelen gibt es da zur Prinzessin des Diamanten (Ges. W. III. S. 35):

„Natalie ist so still, mein süßes Mädchen?
Was fehlt dem Kind?
Mich schauert, lieber Onkel!"

Und daran anschließend die Verkennung der Situation von Seiten der Tante, die ihre Furcht nur auf die Schlacht bezieht (Dualismus):

„Und gleichwohl ist mein Töchterchen so sicher,
in ihrer Mutter Schoß war sie's nicht mehr."

(Das Verlustmotiv ist mit dem Handschuh nur angedeutet und gesellschaftlich spielerisch behandelt, — dennoch führt es zur Identifizierung der geheimnisvollen Geliebten.)

Beinahe das Wichtigste dabei ist, daß auch die Prinzessin vor der letzten Szene auch an den Tod des Prinzen glauben muß: „Oh, Erde, nimm in deinen Schoß mich auf!" (auf die Brust der Tante gesunken; (Rolle des Alters). Erst die höchste Verzweiflung gebiert wie aus sich die Erlösung und Vereinigung des Paares.

Der Kurfürst nun würde die Rolle spielen, die ich in einem solchen komplizierten Zusammenhang das Protektorat des Alters genannt habe. Hebbel hat auf die Möglichkeit hingewiesen, daß der Befehl des Kurfürsten, der die Tat des Prinzen herausforderte, mit einiger Absicht gegeben worden sei (W. XI, 325,1). Auch Gundolf hat seine Rolle als überlegener, ja überlegter Kuppler bemerkt (Kleist S. 146 oben) und vergleicht ihn mit Prospero im „Sturm". Ich erinnere an die drohenden Worte in der Eingangsszene: „Ins Nichts mit dir zurück". Wie weit diese Dinge im Bewußtsein des Kurfürsten liegen, muß dennoch vollkommen im Schatten bleiben. Eine Psychologisierung ohne Berücksichtigung des Mythischen in der Gestalt des Kurfürsten wird immer scheitern. Überrascht ist er sicher durch die Todesangst des Prinzen, aber gewiß nicht in seiner staatsrechtlichen Einstellung erschüttert worden. Denn es ist überhaupt kein rechtliches Problem, das im Mittelpunkt steht. Die Rechtsfrage liegt viel zu klar, als daß sie eine Rolle spielen könnte (Anm. 1). Ja, es ist ein besonderer Reiz des Stückes, daß die Offiziere in den Verhandlungen nur diese Vordergrundseite der Sache sehen, während es sich im Grunde um ganz andere Dinge handelt. Das gehört recht eigentlich zu dem Dualismus des Lustspiels. Sie bilden sozusagen die Rüpelszenen mit ihrem gleichzeitigen Einsatz von Bitte und Gewalt (V,5) (Ges. W. III. S. 5. 114 ff.). Die Rechtsauseinandersetzungen sind im Grunde ebenso wichtig und unwichtig, wie das Verhör Assads. Und indem Kottwitz und Hohenzollern den Rechtsfall für diskutabel halten (oder vielleicht nur zu halten vorgeben), versuchen sie den Konflikt durch eine gedanklich fundamentierte Vertuschung aus der Welt zu schaffen und erinnern somit (- auch durch die organische Stelle im Drama, wo dieser Versuch gemacht wird —) an die Umgebung der Prinzessin (S. 39) im Diamanten, die deren Krankheit mit rationalistischen Mittelchen beikommen will. Und er scheitert hier wie dort an dem inneren Wert des Kranken selbst. Nur der Kurfürst selber hat einen Einblick. Er bleibt wie Soliman Ankläger, obwohl er zuerst Verführer war. Auch er besitzt wie Irad zwei Gesichter, ein schreckliches für den Prinzen in seiner Todesfurcht, ein freundliches für Natalie, wie Irad für Assad. Auch er besitzt wie der Krüppel für die Prinzessin im Diamanten, für den Prinzen, den schwärmenden Jüngling, zwei Gestalten: Chaos oder Gott.

Schließlich sei noch erwähnt, daß an der analogen Stelle, wo im Diamanten (V,5) — kurz vor der Lösung also - das Landesinteresse und das der näheren Umgebung in den engeren Konflikt hineinragt und wo im Rubin (III,4–5) der Kalif als Vertreter des Staates sich in seinem sittlichen Wert erschüttert fühlt und die Konsequenzen ziehen will, — daß an der analogen Stelle im Prinzen von Homburg (V,3) — zwar vorher vorbereitet, doch nun erst hervortretend, die weitere Umgebung, von der Bedeutung des Konfliktes eines so auserlesenen Paares berührt, das bis dahin verhältnismäßig

1) Nadler: Die Berliner Romantik, S. 189 ff.

geschlossene Dreieck: Kurfürst, Prinz, Natalie auf einen Augenblick zu sprengen droht: „Rebellion, mein Kurfürst!" heißt es. Ist das wirklich nur ein zufälliges Zusammentreffen dramatisch-technischer Bedingtheiten, oder spricht sich durch diese Analogie des inneren Formenbaues das Gesetz eines dramatischen Typus aus? —

„Der Zerbrochene Krug."

Vom „Prinzen von Homburg" aus, bei dem die Dinge am deutlichsten lagen, können wir an eine Analyse der anderen Lustspiele Kleists gehen. Ist es möglich, beim „Zerbrochenen Kruge" ähnliche romantische Formelemente zu finden, wenn auch nur in rudimentärer Gestalt? —

Liegt nicht vielleicht auch der Kritik Hebbels, daß Kleists Stück insofern etwas fehle, als die Spiegelung in die hohen und höchsten Sphären nicht da sei, ein unbewußtes Gefühl zu Grunde, daß dieses Lustspiel nicht ganz den Typus seiner Gattung klar vertrete? Woran liegt das?

Ich meine, daß hier eine Verschiebung des Zentrums, das sonst im Liebespaar zu suchen ist, auf die Mächte, die dessen Schicksal bestimmen, geschehen ist, daß das Interesse durchaus auf Adam konzentriert ist, während das Paar mit seinem Konflikt zwar unmittelbar von dem „oberen" abhängig ist, doch dramatisch untergeordnet bleibt. Die das Schicksal der beiden (Ruprecht und Eve) bestimmende Zweiheit, Adam und Walter, stehen im Mittelpunkt der Handlung. Die Spaltung des Bewußtseins und dessen dramatische Spannung und Korrektur liegt bei Adam (Anm. 1).

Aber immerhin läuft der Prozeß der Liebenden mit der ganzen Handlung parallel. Auch hier gibt es Bewußtseinsvertauschungen, aus deren Zwischenzustand sie erst das Ende des Prozesses erlöst. (Eifersucht des Ruprecht, Irrtum der Eve über die Truppenaushebungen.) Auch hier liegt eine „Abdankung" wie im „Rubin" etwa vor, die mit der Vereinigung des Paares gleichzeitig gesetzt ist. Für die Liebenden wird aus dem schrecklichen Gesicht Adams, der ihren Zwischenzustand, ihre Verwechslungen veranlaßt hat, das freundliche Gesicht Walters, während der „böse Geist" mit dem Klumpfuß sogar ein unzweideutiges barockes Attribut mit sich herumschleppt.

Der Dualismus, der also für die Liebenden einesteils in der Spaltung der Macht, von der sie abhängig sind, in Walter und Adam liegt, liegt anderenteils auch in ihrem Verhältnis zu ihrer Umgebung, vor allem zu ihren Eltern. Martha Rull übersieht über dem materiellen Schaden vollkommen die Not ihrer Tochter, sie ahnt nicht, daß hier ein Konflikt vorliegt, sie glaubt, daß der Eindringling Ruprecht gewesen sei, ebenso wie der Vater des Ruprecht (Anm. 2).

„Das Käthchen von Heilbronn."

Auch das „große historische Ritterschauspiel" Kleists stellt wie der „Prinz von Homburg" eine Mischform zwischen Tragödie und Komödie vor,

---

1) Vergl. Nadler, Berliner Romantik, S. 178.

2) Eve teilt, indem sie durch die Verhältnisse (Ges. W. I., 386) gezwungen wird, in weitgehendstem Maße aus sich heraus zu gehen, das Schicksal vieler Kleistischer weiblicher Figuren: Käthchen von Heilbronn und Natalie, auch Penthesilea und der Marquise von O... Es liegt darin eine Neigung zum Rollentausch der Geschlechter vor. Auch die Fatime Hebbels in II, 2, wo sie die werbende ist, beweist in diesem Punkt eine Verbundenheit Hebbels mit solchen Zügen der Romantik. Jedoch ist die Gestalt Hebbels durch sein Ideal von weiblicher Geschlossenheit und Oekonomie gemildert und gehaltener.

wie sie sich in dieser Form nur bei Kleist findet. Der Liebesmythos, der beidemal zu Grunde lag, enthielt keine reine entscheidende Tendenz, weder zum Tragischen noch zum Komischen, und in seiner reichen und lebensgefüllten historischen Einkleidung wurde er zu jenem Kleistischen „Schauspiel"; zumal für Kleist der Gegensatz der Gattungen von Tragödie und Komödie an sich noch keineswegs in der Schärfe zum Problem geworden war, wie später für Hebbel.

Die beiden Beteiligten an dem Liebesprozesse sind gleichzeitig für einander durch ihre Träume vorherbestimmt worden. In der Mitte des Stückes (III, 14) erscheint sie — wie Fatime Assad im Glanz des Rubins — im Schein des Schloßbrandes, es ist die „Feuerprobe". (Todesangst des Prinzen von Homburg, III, 5.) Aber es ist wie dort nur ein Gruß, noch ist sie verzaubert für den Grafen in ihrer sozialniedrigen Stellung. Diese wird erst aufgehoben durch das Handschreiben des Kaisers.

Hier tritt uns der Kreis des Staates, der mit dem höchsten metaphysischen Kreise für Käthchen zusammenfällt, ans Licht. Das Entscheidende hier ist der Monolog des Kaisers (V, 2). Wie jener Deus ex machina im „Prinzen von Homburg", der Kurfürst (IV, 1) durch die Überraschung, die ihm die Todesfurcht des Prinzen bereitet, einen Augenblick in seiner Selbstsicherheit erschüttert und „verwirrt" wird, so ist in der schuldbewußten Selbstbesinnung des Kaisers in jenem Monologe (V, 2) dasselbe Element zu spüren. Es ist auch genau dieselbe Stelle, wo im „Rubin" sich die Krone des Staates, durch eine lange vergessene Schuld verdunkelt, neigte. Es ist nun eine Eigentümlichkeit des Dramas, daß der Zwischenzustand der Braut in ihrer Verkennung liegt, die sie besonders vom Grafen erfährt, während der Zwischenzustand des Grafen in der Verwechslung der Bräute, der Vertauschung von Kunigunde und Käthchen liegt. So wird Kunigunde eigentlich der böse Geist Käthchens, der ihre Probe veranlaßt, durch die er selbst entlarvt wird, bis schließlich die Jugend über jenes verkappte Alter den Sieg erringt, ein Motiv, das die übrigen überschneidet.

In dem Hinauszögern der endgültigen Lösung und darin, daß der Graf von Strahl Käthchen bis hart an den Schluß in dem Wahn läßt, daß Kunigunde seine Braut sei, sie also in der Bewußtseinsvertauschung beläßt, liegt das gleiche Moment wie in der durch die plötzliche Bewußtseinsumstellung des Prinzen von Homburg gefeierten Apotheose. —

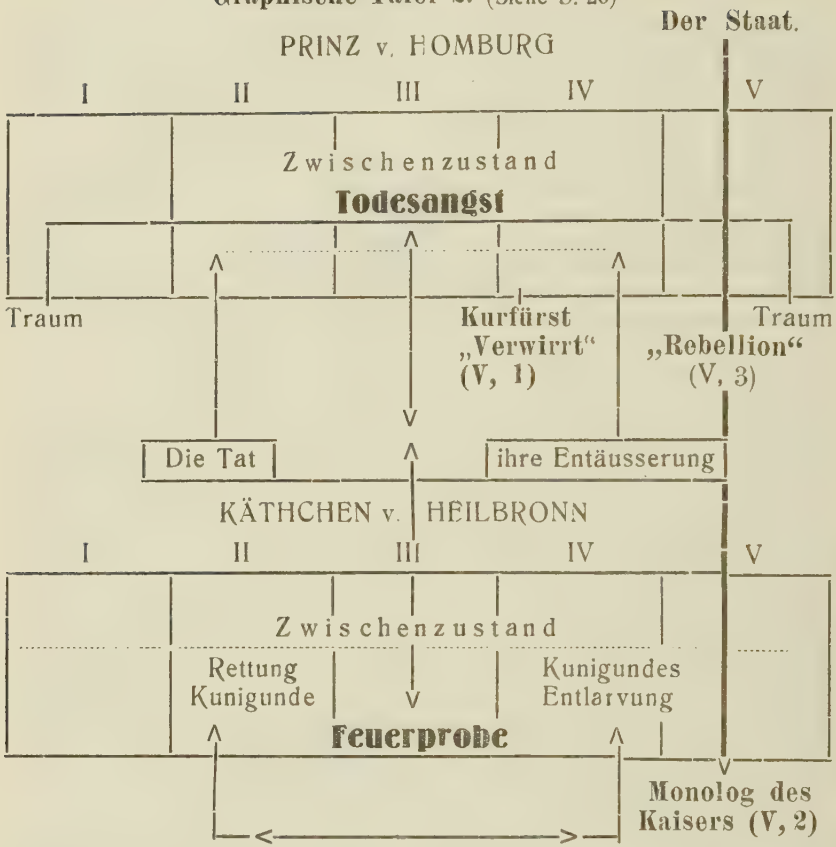
Wie der Prinz von Homburg getroffen und gezogen von einem vorherbestimmenden Traum, legt sie den Weg durch die Vernichtung, das Feuer, unverletzt zu ihrem Ziel zurück, wie jener.

„Amphitryon".

Die Bearbeitung des französischen Lustspiels, das einen antiken Ehemythos zum Gegenstande hat, ist kaum heranzuziehen. Doch sei dies festgestellt:

Auch hier könnte man mit den Begriffen vom Zwischenzustande des Bewußtseins, in dem hier ein Gott mit einem anderen, unbekannten, fremden und feindlichen Wesen verwechselt wird, die Analyse der Form bewältigen. Auch hier steht die Psyche der Frau im Mittelpunkt. Der Prozeß geht von der Einheit und Geschlossenheit des Ehebewußtseins durch das Chaos der Verwechslungen zur Einheit in Jupiter. — (Vorliebe Kleists für Spaltungen in zwei Personen: Jupiter—Amphitryon; Käthchen—Kunigunde.)

Graphische Tafel 2. (Siehe S. 20)



Anhang.

Kleist „Marquise von O . . ."
Storm „Psyche".

Um den Umkreis der Konsequenzen der Methode meiner Formanalyse des romantischen Lustspiels zu umschreiben, gebe ich zwei praktische Beispiele für die Anwendung auf Novellen. Jene Urform, die sich schließlich auf das Märchen und den Mythos zurückführen läßt, spielt auch in der Novelle manchmal eine Rolle. Namentlich wird man im Laufe des 19. Jahrhunderts, wo das romantische Lustspiel ausscheidet und sich die Novelle zur Vollendung entwickelt, diese Grundformen vielleicht für die Analyse gewisser Novellen benutzen können.

„Die Marquise von O . . ."

Wir können Kleists Marquise von O . . . in unserer Methode analysieren, wenn wir also vor allem die Psychologie der Frau in den Mittelpunkt stellen. Der Kleistsche Dualismus, der sich auch in der Form bemerkbar macht, spricht auch hier aufs Stärkste. Unter der Maske eines Rechtsfalles (immer ist es ein Rechtsfall und das Ich: im „Zerbrochenen Krug", im

„Prinzen von Homburg", im „Michael Kohlhaas"), eines Aktenstückes, einer Chronik, im Stile leidenschaftlicher Sachlichkeit, wird ein Mythos gegeben.

In der Marquise von O . . . gibt die Sonderstellung der Witwe, sie ist weder Mädchen noch Gattin, wie im Amphitryon, dem psychologischen Problem seinen eigentümlichen Reiz und macht den Anlaß zu dem Zwischenzustand, der die Novelle in den verschiedensten Stufen ausfüllt, in seiner so körperlichen Form erst möglich. (Sie näherte sich hier dem Amphitryonmythos.) Der Weg zu der Vereinigung der Vorherbestimmten geht durch die Öffentlichkeit (was vorher zu heimlich geschah, wird nachher um so öffentlicher). Dieser Zustand setzt die Psyche der Frau mit dem Chaos in Beziehung, denn es kann jeder gewesen sein. (Prinzessin im Diamanten.) Das Inserat liegt auch in der Mitte der Novelle (wie die „Feuerprobe" Käthchens, wie das Mandat im „Diamanten").

Auch in der Zone der Mitte liegt der Besuch des Grafen F. bei der Marquise, ein Versuch einer Einigung, die scheitert. Erst am Ende, als das Bewußtsein der Frau auch noch durch die Verwechslung des Grafen mit dem Jäger Leopardo gegangen ist (— wiederum eine Zwei-Spaltung —), gelingt die Vereinigung.

Der Dualismus ist vor allem im Verhältnis der Marquise zur Konvention, zu ihren Eltern zu suchen, die dann auch fast durchweg echt komisch behandelt sind. Der Schrei der Mutter: „Ein reines Bewußtsein und eine Hebamme!" (Ges. W. III, 269): die Reden der Amme (Ges. W. III, 272); eben die Verkennung der Marquise, besonders von Seiten des Vaters in jener fürchterlichen Szene, in der die Pistole zufällig herabfällt und sich entlädt und durch diese Banalität des Zufälligen und Mechanischen die Erregung der Szene übersteigert und die Tochter ernüchtert wird.

(Ges. W. III, 273.)

„Psyche".

Auch hier geht der Weg zu der Vereinigung durch die Öffentlichkeit der Kunstausstellung, auch hier weiß sie es nicht, wer es war, und in der Mitte der Novelle liegt ihre Flucht vor der Welt wie in der Marquise von O . . . Doch ist die Dramatik des Zwischenzustandes, die Kleist vor allem interessierte und auskostete, fast übersprungen. Die Enden sind leicht aneinandergerückt. In der Mitte tritt nur die Psychologie des Schaffens, das Problem des Künstlers im männlichen Teil hervor, wo das Bild entsteht. Sie, die in der Badeszene im Mittelpunkt stand, verschwindet, der Mann tritt hervor und sein Künstlerproblem steht im Mittelpunkt des Zwischenzustandes; von ihr erfahren wir nur indirekt, erst zum Schluß tritt sie wieder hervor. Der Unterschied Kleists, der nach Frankreich tendierte, von dem nordischen Künstler liegt wohl mit hierin, daß der eine uns die Stadien in der Psychologie der Frau auf das Sorgfältigste mit durchlaufen läßt, der andere verhüllt. —

Psyche floh, weil sie sich entehrt glaubte; ihre Verzweiflung erreicht den Höhepunkt, als sie sich selbst in Stein sieht. Die Darstellung und Preisgabe ist vollendet, sie ist in den Stein gebannt unwiderruflich wie in den Tod. (Doppelsinn der Vollendung.) Die Befreiung ist vollendet, als sie erfährt, daß ihr Geliebter der Künstler ist. Aus der Vielheit wird eine Einheit. Der Dualismus in Bezug auf die Umwelt ist kaum gestreift. Wie freundlich steht die alte Badefrau, die Mitwisserin, neben Psyche, wie zart der verständnisvolle Freund neben dem Künstler! Von einem Protektorat des Alters wie wir es in den Dramen fanden, wo Menschen handelnd eingriffen (der Kurfürst), ist in der Novelle nicht viel mehr die Rede. Hier tritt die Natur hervor. Über Kleists Eingangstor zum Zwischenzustand der

Marquise von O . . . steht Feuer und Soldaten, bei Storm ist es die Pastellfarbe von Wind und Wellen. (Storms Problem ist hier vor allem in der Psychologie des Künstlers zu suchen, wovon ich hier nicht zu reden brauche.)

Hebbels kritische Einstellung.

Wenn wir jetzt von der großen Synthese der Lustspiele übergehen zu der Besprechung des Gegensatzes der beiden Dichter und ihrer Epochen, so empfiehlt es sich, als Übergang sich einen Überblick über die kritischen Äußerungen Hebbels zu Kleistschen Werken zu verschaffen, der am besten geeignet sein mag, die andere Atmosphäre fühlen zu lassen, in der Hebbel sich bewegt.

Er widmet Kleist zahlreiche Kritiken, die, in der früheren Zeit bewundernd, sich allmählich doch mit Ausstellungen mischten. Dem zerbrochenen Kruge stand er als der Theoretiker der großen Synthese der Komödie, und den anderen Stücken als der Tragöde gegenüber.

„Der Prinz von Homburg".

So faßte er den Prinzen von Homburg als ausgesprochene Tragödie auf, bei dem sozusagen das Opfer zufällig am Leben bleiben durfte. Er sagt, „daß nämlich der Prinz, nachdem er durch Aufgebung der Idee, die das Prinzip seines bisherigen Lebens war, bereits e i n e n Tod erlitten hatte, mit dem zweiten verschont wurde." (Anm. 1.)

Vor allem unterstrich er die Motivierung: „Kleist hat einen Schraubenzug in Bewegung gesetzt, wo der einfachste Hebel genügte; aber der Schraubenzug ist mit dem Hebel in Verbindung gebracht, und der Zweck wird vollkommen erreicht, wenn auch nicht durch das nächste und dadurch beste Mittel." (Anm. 2.)

Damit ist schon das Problem der Nachtwandelszenen berührt, die ihn immer wieder beschäftigt haben. In Hamburg im Körner-Kleist-Aufsatz hat er sie noch verteidigt. (Anm. 3.) Später aber überwiegen die Ausstellungen: „Man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen, und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herumgeschlungen." Am bezeichnendsten ist die folgende Formulierung: „denn für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Mensch nicht büßen sollen." (Anm. 4.)

So schien ihm die phantastische Einkleidung des Psychologischen diesem geradezu zuwiderzulaufen. Das Tragische sollte sich a l l e i n und klar aus dem Psychologischen entwickeln; eine gleichzeitige Beigabe mythischer Art erkannte er nicht als S y m b o l, sondern als k a u s a l e n Faktor an: „Den Unfug, den der Mond treibt . . ." (Anm. 5). Er beanstandete also das Mythologische, weil er es als Urheber des seelischen Konfliktes verdächtigen mußte.

---

1) W. IX, 48, 5. Vergl. auch IX, 89 ff.; desgl. XI, 333, 21 ff.
2) W. XI, 324, 14; ebenso W. XI, 329, 20 ff.
3) W. IX, 41.
4) W. XI, 323, ff; auch 325, 20 und 324, 14
5) Es ist bemerkenswert, daß auch er bei Shakespeare vor allem die Motivierung aufsuchte: „Denn auch Shakespeare bereitete alles aufs sorgfältigste vor und erhebt noch vom kleinsten Zuge den letzten Prozent, nur dass sich die künstlerische Oekonomie bei ihm unter dem unendlich viel üppigeren Detail viel tiefer verwirkt, wie man ja auch die tragenden Aeste und Zweige an der in Laub und Blüten eingehüllten Banane Ostindiens nicht so leicht entdeckt, wie an der nackten deutschen Fichte." (W. XII, 163, 14 ff.)

„Der Zerbrochene Krug".

Auch hier richtet er sein Augenmerk auf die Schrauben und Hebel der Motivierung. Er meint die nicht direkt ausgesprochene Motivierung andeuten zu müssen und den Zufall, den der Konflikt zum Ursprunge hat, in Schutz nehmen zu müssen: „Darum ist der Zufall, so willkürlich er zu spielen scheint, doch nur das bunte Anagramm einer versteckten Notwendigkeit." (Anm. 1.)

Und aus seinem großen Programm der Komödie heraus, das er im Diamanten verwirklicht zu haben glaubte, stammt diese Kritik: „Dem zerbrochenen Krug fehlt nur ein Moment, ihm fehlt nur die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, und er wäre eine vollendete Komödie." (Anm. 2.)

Daher setzte er seinen Diamant in dieser Beziehung über Kleists Lustspiel, nicht ohne billigerweise eine Selbstkritik anzuschließen. Im „Zerbrochenen Krug" ist eine ganz unbedeutende Idee die Grundlage, die Ausführung ist meisterhaft; im Diamant ist die Idee bedeutend, aber die Ausführung steht hinter derselben weit zurück." (Anm. 3.)

„Das Käthchen von Heilbronn".

Eine ganz analoge Einstellung finden wir gegenüber dem Käthchen von Heilbronn. Es ist eine der bedeutendsten Stellen in Hebbels Tagebuch (Anm. 4), wo er von Käthchen von Heilbronn Abschied nimmt, wie von der eigenen Jugend. Was macht ihn so bedeutend? Es ist nicht nur der Abschied von der eigenen Jugend, sondern auch der von der Jugend der Romantik, die Hebbel, der Spätromantiker, hier nehmen muß. Warum verstößt er sie? „Nicht du hast dich verändert . . . aber die Welt, in der du dich bewegst und die dich hebt und trägt, will mir nicht mehr wie früher gefallen, ja nicht einmal ganz mehr, dies wirst du am schwersten verzeihen, dein Vetter von Strahl, der dich erst zu heiraten wagt, nun du eine Kaisertochter bist . . . Ja, Kind, hiermit ist alles gesagt, gerade dies behagt mir nicht in deiner Welt, daß es darin hergeht, als ob der liebe Gott selbst, der doch bekanntlich ganz ohne Ahnen ist, ein Ritter wäre und seine Garde von Cherubinen und Seraphinen hauptsächlich dazu hielte, die Sündenfrüchte großer Herren zu überwachen, damit das erlauchte Blut, das in ihnen fließt, nicht zuschanden werde, sondern zu den verdienten Ehren gelange . . . Mich deucht, du kamst in die Welt, um zu zeigen, daß die Liebe eben darum, weil sie alles hingibt, alles gewinnt. Aber soviel du auch tust . . ., du siegst nicht durch dich selbst . . ., du siegst durch eine Pergamentrolle . . ., du beweisest also das Gegenteil von dem, was du beweisen sollst . . ." Dann widerlegt er noch, um ganz sicher zu gehen, einen Einwand gegen seine Kritik: „Dieser (Kleist) ist nicht gerechtfertigt, wenn er etwa für sich anführte, daß er ja eben ein Bild aus der Ritterzeit hätte geben wollen, denn der durfte den Lebenskeim, aus dem du hervorwuchsest, nicht in deine Sphäre versetzen, in der er ersticken mußte".

Auch wenn man den letzten Hinweis mit in Betracht zieht, so glaube ich doch, daß wir heute kühler empfinden. Jener sozial betonte Einwand von den „Sündenfrüchten großer Herren" (und die Anspielung auf den

1) W. XI, 351.
2) W. XI, 352.
3) Kulke, Erinn. S. 72.
4) T. 3323. Diese Partie wurde später noch einmal mitgeteilt. Vergl W. XI, 86 ff.; dazu Br. IV, 95, 16; 108,1.

Stammbaum Gottes) erwuchs aus Hebbels ethischer Einstellung. Kleist nahm die Zusammengehörigkeit von Standes- und rein menschlicher Vorherbestimmung Käthchens wie im Märchen – sie ist eine „verzauberte" Prinzessin — ohne Reflexion hin. Für ihn lag hier noch gar kein Problem, er sah keinen Widerspruch. Die Bestätigung Käthchens durch den Kaiser ist nur der sichtbare Ausdruck für die mythische Vorherbestimmung. Soll Käthchen wirklich etwas b e w e i s e n? Hebbel wollte hier also im tiefsten Grunde einen tragischen Konflikt sehen, der aber im höchsten Sinne nur komisch ist. Er selber hat das Thema dann sozial betont behandelt, in der Ballade: „Schön Hedwig", wo durch den Wert der Frau ein sozialer Unterschied aufgehoben wird (Anm. 1).

Und so ist der Abschied von Käthchen von Heilbronn eigentlich der Abschied eines ethischen Sozial-Problematikers von der naiven und absoluten Poesie der Hochromantik.

Aus der sehr tiefen Verkennung der eigentlichen Atmosphäre, aus der dieses Drama erwachsen ist, folgt nun auch konsequenter Weise derselbe Einwand, den Hebbel schon bei dem von ihm als Tragödie bezeichneten Prinzen von Homburg machte. Er beanstandet auch hier die Traumvision. Es sei ein Fehler . . ., „daß die so herrlich und tief gedachten und ausgeführten allgemein menschlichen Motive, die in den beiden Hauptcharakteren in dem Grafen Friedrich sowohl . . ., wie in dem dem Zuge ihres Herzens mit kindlichem Vertrauen folgenden Käthchen agieren, von einem in sich überflüssigen und auch nichtigen, weil nur in einem schon jetzt zum Teil verschwundenen Aberglauben begründeten, sonst aber freilich mit großer Kraft und Lebensfrische in die Handlung verflochtenen Traumvisionen- und Zauberwesen begleitet und fast überwuchert werden". Es schien ihm hier wiederum, daß das die Psychologie doch nur begleitende und ausdrückende Zauberwesen diese aufhob und ad absurdum führte. Aber bei Kleist gab es noch keinen Bruch zwischen Psychologie und Mythos, keinen Schnitt zwischen Tragödie und Komödie. Und daher fühlte Kleist es hier garnicht, daß die Gefahr bestand, daß die Psychologie von dem Mythischen k a u s a l abhängig erscheinen könnte, wie sie Hebbel erschien! (Anm. 2).

Der Gegensatz.

Nachdem wir durch eine psychologische Analyse die Bedingungen der kritischen Einstellung Hebbels zum Kleistschen Kunstwerk in ihren Wurzeln kennengelernt haben, können wir nunmehr zu einer allgemeinen Gegenüberstellung gehen.

1. Was als erstes bei einem Vergleiche des Gesamtwerkes der beiden Dichter in die Augen springt, ist, daß bei Kleist eine bewußte Scheidung der Gattungen von Komödie und Tragödie nicht vorliegt. Bei Hebbel war der Schnitt zwischen den Gattungen die V o r a u s s e t z u n g zu der großen Synthese ihrer Idee. Und wenn er den Ansatz zu einer Vereinigung beider Gattungen, wie etwa im Plan „Zu irgend einer Zeit" machte, so war das ein Zusammenführen zweier zunächst geschiedener Gattungen in einer höheren Sphäre nicht ein ursprüngliches keimhaftes Verbundensein, wie in den „Schauspielen" Kleists.

---

1) W. VI, 172 ff. Dazu Br. V, 109.13.

2) Ich verweise ausdrücklich auf Br. VII, 98, 18 ff.: „Es ist etwas ganz anderes, ob ein Kunstwerk in ein mythisches Kolorit getaucht wird, wie z. B. Shakespeares „Sturm", oder ob man ihm phantastische Räder und Federn gibt, wie Kleist teilweise seinem „Käthchen von Heilbronn". Auch hier liegt in dem Ausdruck „Räder und Federn" das Gefühl kausaler, nicht symbolischer, gleichzeitiger Wirksamkeit zu Grunde.

So trennt sich sein Lusstpiel gerade wegen der Synthese deutlich von der Tragödie.

2. Sodann verbindet sich bei Kleist, wie die Gattungen, so auch Mythisches und Psychologisches. Wir sahen in den beiden Dramen Kleists, die wir als romantische Lustspiele höherer Art ansprechen durften, wie dort durch das Nachtwandeln des Prinzen, die Vision Käthchens und ihres Grafen, mythische Elemente die Psychologie unbefangen ingredierten (in einer, ich gebe es zu, vielleicht etwas barocken und vertrackten Form —) (S. 93), was Hebbel, der beide Stücke als im Grunde tragisch angelegt empfand und also eine rein psychologische Fundamentierung verlangte, tadeln mußte. Nachtwandeln und Traum sind die naive Brücke zwischen beiden Welten in dem Schauspiel Kleists.

Hebbel trennt auch hier. Er behandelt im Diamanten, obwohl seine Grundidee viel symbolischer und märchenhafter ist, den Prozeß der Reife, das Problem der Verzauberung, betont psychologisch. Wo er also in diesem Lustspiel mit der bedeutenden Idee den Mythos eigentlich in den Mittelpunkt stellte, suchte er ihn nachher doch möglichst zu verdrängen. Und nimmt andererseits im Rubin eine vollständig mythische Voraussetzung, eine offene symbolische Zauberhandlung in die Mitte des Bühnenstückes. Dies erlaubte er sich in einem Lustspiel, während er im Gyges den Mythos äußerlich „verdeckt" gab und ihn innerlich von der Psychologie wasserdicht trennte.

Im Gegensatz dazu können wir bei Kleist von einem Mythos in der Psychologie sprechen, von einer ursprünglichen Immanenz beider Elemente, wie wir sie in der Gestalt des Kurfürsten finden, die von einer geheimnisvollen Atmosphäre, trotz ihres historischen Kostüms, umwittert bleibt.

3. Ferner vermengt sich der romantische Lustspielmythos bei Kleist mit allen möglichen anderen Motiven. Die Einkleidung in historische Stoffe und deren Durchdringung mit dem Mythos ist so stark und ursprünglich geglückt, daß man das Mythologische, die Grundform der Kleistschen Dramen, noch sehr wenig beachtet hat. Für Kleist selbst stand wohl auch das Historische, beim Käthchen von Heilbronn das Milieu und beim Prinzen von Homburg der Rechtsfall im Vordergrunde des Interesses. Das andere war ihm nicht so klar bewußt, es war sein Eigenstes.

Bei Hebbel finden wir den metaphysischen Prozeß der romantischen Liebesgeschichte von allem historisch Zufälligen vollständig gelöst und in die kühlere und durchsichtigere Luft symbolischer Entrücktheit gestellt. Der Diamant spielt zu irgend einer Zeit, der Rubin in Tausend und einer Nacht. Er ging also hier bis an die Grenzen der inneren Konsequenzen des Motives, ging auf die reine romantische Märchenform zurück und steht in diesem Punkte Kleist durchaus ferner als den legitimen Romantikern. Was Kleist in einer höchst persönlichen Vermischung gegeben hatte, in einer naiven Vereinigung, das war Hebbel, das Lustspiel nämlich und sein Mythos, „an sich" zum Problem geworden. Er ging bis zur Urform des Lustspiels, zum Märchen und Mythos zurück.

So schuf er nicht nur mit dem selbst erfundenen Mythos des Diamanten und des Rubins (Anm. 1) einen programmatischeren, zugespitzteren Lustspielkonflikt, sondern setzte auch jedes einzelne Motiv an den Platz, wo es

1) Auch das selbständige Konzipieren in metaphysischer Gespanntheit ist ein Zeichen, dass Hebbel das Eigentlichste und Letzte in ganzer Reinheit aussprechen wollte, während andere naivere Dichter sich an Gegebenes anlehnten, ohne die Furcht dadurch geschmälert zu werden.

am nachdrücklichsten sprach, schützte es vor Vermengungen und Verwechslungen, brachte es in eine strengere Gebundenheit zu dem Gesamtorganismus, den er von aller eigenlebigen Vegetation befreite. Im Diamanten, wo das Leben noch in den lustigen Szenen in bunter Fülle auftrat, war durch den Schnitt, der sie von den ernsten trennte, gesorgt, daß nichts von der klaren Struktur des symbolischen Prozesses verloren ging. So konnten wir wie an Musterbeispielen geschult, zurückblickend die wahlverwandte Grundform der romantischen Dramen Kleists erblicken. Auch was die Szenenfolge anlangt, die häufigere Umstellung des Bewußtseins der Hauptpersonen, das Gebuckelte des Kleistschen Konturs, so suchte er hier eine strengere, im Grunde einfachere Linie einzuhalten, um schließlich auch die Sprache von ihrem Eigenleben gänzlich zu befreien und in den Dienst der Charakteristik, der Handlung, der Ökonomie des Gesamtgedankens zu stellen. So hatte er überall, wo Kleist noch eine bunte Sprache gesprochen, eine antithetische geredet. (Vergl. T. 5740.) (Anm. 1.)

4. Trotzdem nun Hebbel mit dem Rubin der Romantik in gewissem Sinne näher als Kleist stand, trotzdem er gerade mit diesem Stück dem Ideal seines Programms einer absoluten Komödie sehr nahe gekommen war und ihm hier die Verwendung des Mythos und des Wunderbaren zugleich mit der Vereinigung von tragischer und komischer Stimmung geglückt war, mußte er doch fürchten, erschüttert durch die Umwälzungen in der Geschichte seiner Tage, wie er war, das metaphysische Gefäß des romantischen Lustspiels mit einer wenn auch noch so hohen Sozial-Kritik erfüllt zu haben, „eine Granate in den Rosenkelch gelegt zu haben." (Anm. 2).

Ist so etwas bei Kleist denkbar? Der Ort, wo wir etwas ähnliches zu suchen hätten, wäre der Kreis des Staates im Käthchen von Heilbronn, der kaiserliche Monolog, und in dem Prinzen von Homburg die augenblickliche Verwirrung des Kurfürsten in der Szene mit Natalie. (Anm. 3) Aber im Käthchen von Heilbronn hat schon Hebbel das Gegenteil von sozialer Kritik erblicken können. Steht nun nicht auch der Prinz von Homburg in dieser Frage dem Käthchen von Heilbronn näher, als dem Staatskreise des Rubin, der infolge der lächerlichen Figur des Kalifen, obwohl nicht so tendenziös behandelt wie König Peter in Büchners „Leonce und Lena", eine allgemeine Kritik des Absolutismus enthält? Ist die Verwirrung des Kurfürsten nicht eine parallele Szene zu dem Monolog des Kaisers im Käthchen von Heilbronn, und nur durch die Formgesetze des M y t h o s bestimmt, ohne daß an dieser Stelle die Kritik des Dichters in den mythischen Kreis des rein romantischen Lustspiels tritt? Müßte man nicht vielmehr, w e n n man einen Sozial-Konflikt in den Mittelpunkt des Prinzen von Homburg stellt, wie es Hebbel in seiner Kritik zum Käthchen von Heilbronn ja auch tat, nicht die Lösung ebenso gut wie dort beanstanden, daß nämlich die Person des Kurfürsten bis zum hinausgezögerten Schlusse der Apotheose in einer zu selbstherrlichen Stellung verbleibt? —

Darum glaube ich auch, daß man, wenn man den ethischen Gehalt des „Prinzen von Homburg" bezeichnen will, vor allem und in erster Linie K a n t wird nennen müssen. Die Verwandtschaft des Problems und seiner Lösung mit Schillers Ballade „Der Kampf mit dem Drachen" ist doch zu

1) T. 5740. „In Heinrich v. Kleist's falscher Plastik wird gewissermassen der Lebensodem auch sichtbar gemacht."

2) T. 4777. Paul Heims S. 85 hat ausführlich auf die im Rubin enthaltene Kritik an der Monarchie hingewiesen. Motive aus dem Fragment „Zu irgend einer Zeit" sind hierin aufgegangen. Vergl. auch W. V, 122 ff; W. V, XXV.

3) W. Bd. III, S. 89/90.

deutlich. Der Kurfürst ist eben nicht der bloße „Gegenspieler" im regelrechten Tragödiensinne!

5. Diese Probleme fanden erst in den Tragödien Hebbels eine sozialethische Wendung, das Problem des Staates in der „Agnes" und das des „Amphitryon" im Gyges. Was bei Kleist die heitere Lösung bedingte, die mythisch-naive Existenz eines deus ex machina in der Gestalt des Kurfürsten und der des Zeus (auch in der des Kaisers im Käthchen von Heilbronn) — das, was diese Stücke eben nicht zu Tragödien machen konnte (Anm. 1) — ist bei Hebbel gänzlich verschwunden. Im Herzog Ernst wurde der Staat mit dem Rebellen auf eine Ebene gerückt. Auch Ernst opfert sich innerlich, indem er siegt. Und die Gestalten des Gyges wurden dadurch tragisch, weil der Fremde (Anm. 2) eben nur ein Mensch war. Beide Probleme wurden tragisch und erhielten zugleich eine sozial-ethische Tendenz. In dem Schicksal der Agnes liegt ein sozialer Konflikt, in dem des Käthchens nicht, obwohl Hebbel es gerne gesehen hätte.

Diese Stoffkreise also wurden aufgenommen (ohne „Einfluß", wie sich versteht) und weiter gebildet, sie wurden tragisch, sozial gewendet und bekamen eine ethische Tendenz.

Aber das Lustspiel Hebbels konnte diesen neuen Gehalt nicht mehr aufnehmen. Es war im tiefsten Sinne schon fast stofflos geworden. Und so hatte es keine Zukunft. Es führt kein Weg mehr über den Diamanten und Rubin hinaus. Sie sind das Ende des romantischen Lustspiels. Es war Hebbel mit seinem Mythos und seiner Form selber zum Problem geworden. Die Urform des romantischen Liebesspiels tritt hier in antithetischer Klarheit ihrer Paradoxie heraus. Es sind Liebesgeschichten in nuce, belastet mit dem Wissen um ihre Metaphysik.

BÜCHNER: „LEONCE UND LENA" (1836).

Um den Standpunkt des hebbelschen Lustspiels ganz eindeutig zu bestimmen, will ich die Analyse eines gleichzeitigen Stückes anschließen, das einem anderen Typus angehört. Nennen wir das hebbel-kleistsche Lustspiel den Bühnentypus, so mag Büchner (mit seinem Vorbild: Brentano „Ponce de Leon") den sprachlichen Typus verkörpern. Wir werden bei Büchner Brentano gegenüber ähnliche zeitbedingte Unterschiede finden, wie bei Hebbel gegenüber Kleist. Nachdem wir im Laufe der Arbeit einen näheren Einblick in die wichtigsten Fragen gewonnen haben, möchte ich es wagen, alle zusammenfließenden Probleme in der folgenden Analyse nebeneinander zu behandeln.

Es ist in den späteren Werken in beiden Fällen die stärkere Konzentrierung, bei Hebbel hinsichtlich des dramatischen, bei Büchner hinsichtlich der Akt- und Personenzahl vorhanden. Die Motive sind nicht so reich und quellend, so unbekümmert vielfach vertreten wie bei den früheren. Eine Fülle von Personen, die maskenballartig durcheinander wirbeln, verknüpft durch geheime Verwandtschafts-, alte Freundschafts- oder neue Liebesbeziehungen, erweisen, daß das Seltsame und Fremdartige, der Dualismus des Wunderbaren bei Brentano auf einer noch immerhin gesellschaftlichen Grundlage erwachsen war. Brentano schrieb damals selbst im Vorwort.

---

1) Wenn man den „Prinz von Homburg" zur Tragödie machen will, wird man konsequenterweise den Kurfürsten aus der Sphäre des deus ex machina heraus interpretieren müssen.

2) Eine Generation früher hätte man in dem Vorwurf des Gyges noch einen Lustspielkonflikt gesehen.

(Anm. 1): „Ich strebte damals, das Komische und Edle hauptsächlich in dem Mutwillen unabhängiger fröhlicher Menschen zu vereinigen, und um diesen Mutwillen als Element in ihnen vorauszusetzen, habe ich ihre Sprache durchaus frei und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend gehalten". So ist das kaum als ein Symbol tieferer metaphysischer Fragen gespürte Maskenspiel durchaus gesellschaftlich motiviert. Während Büchner die Masken ohne Motivierung, (Anm. 2) beinahe mit allegorischer Bedeutsamkeit in der Hauptszene, der Heimkehr des Paares, anbrachte und für die Darlegung des Relativismus aller Erkenntnis in zugespitzter Form benutzte. Wie leise und zart wirkt bei Brentano wegen seiner gefälligen gesellschaftlichen Einbettung jenes Wunderbare des Erkennungs- und Verkennungsspieles, das sich fast durch das ganze Stück hinzieht, während bei Büchner die Maskenangelegenheit als ein ganz kleiner Bestandteil in plötzlicher, harter Weise am Ende hervorkommt und nur durch die vollkommene Unwahrscheinlichkeit und Durchgeistigung der Situationen, der Handlungen und Charaktere organisch verknüpft ist. Denn ist auf der einen Seite die mythische Struktur der Handlung und ihre leichte, sehr zarte Psychologie einfacher und durchsichtiger als bei dem bunteren Brentano, wo es oft schwierig fällt, alles aus der barocken Verfitzung zu lösen, so ist dennoch das Phantastische und Wunderbare bei Büchner bis zu seiner letzten Konsequenz gesteigert. Wenn schon Brentano in jenem oben zitierten Vorwort zu Ponce de Leon sagte, er habe, um den Mutwillen, aus dem eben das Wunderbare der Maskerade floß, in den Personen vorauszusetzen, „ihre Sprache durchaus frei und mit sich selbst spielend gehalten", so ist damit die eigentliche Genesis dieses Lustspieltypus bestimmt. Es ist die Sprache, die vergeistigt und paradox, mit sich selber spielend und mit einem starken Eigenwert versehen, bei Büchner in ihrer gesteigerten Form eigentlich die Handlung, die Charaktere aus sich heraus gebiert, das Wunderbare hält und dessen Motivierung überflüssig macht. Dieses Element der Sprache also hat bei Büchner, dem Beispiel des späteren Lustspiels, das die Eigenarten seines Typus in ihrer letzten Konsequenz zeigt (Anm. 3), eine noch größere Souveränität erhalten als bei Brentano. Ihre zentrale Bedeutung für das Leben dieses Kunstwerkes ist erstaunlich. In ihrer Mischung von zarten und sehr derben, von melodischen oder ironischen Tönen, ihren oft allzu feinen, gar zu dünnen und unwahrscheinlich durchgeistigten Wortwitzen, die meistens in Wort- und Bedeutungsverdichtungen bestehen und allzu scharf und grell hervorstechen, (Anm. 4) in ihrer unter allem blendenden Feuerwerk ihrer Blitze und Farben ganz grundlosen Wehmut hat sie ein vegetabilisches Eigenleben bekommen, das wie eine exotische Pflanze den Kern der Handlung fast ganz aufgezehrt und in ihre Blätter und Blüten umgesetzt hat.

Büchner eignete sich von Shakespeare das an, was diese Tendenz unterstützte: z. B. Deduktionen, die auf der Stelle treten (S. 16), Aufzählungen, die nichts Neues bringen. Aber bei Shakespeare bedeutete dies die Verspottung niedrig stehender Leute, die die höfische Sprache sprechen wollen, oder die Parodie eines dichterischen Brauches. Und während dort diese Rolle meist niedrig stehenden Personen zugewiesen wurde, spricht hier Leonce selbst so (S. 16). Hier verspottet die Sprache, das Denken sich selbst, hebt sich selber auf, (wie es im Komödienprogramm, das sich an Aristophanes anschloß, zunächst für die dramatische Form ausgesprochen war).

---

1) Brentano ges. Werke, K. Viëtor, Frankfurt a. M. 1923, Band 4, S. 322.
2) Büchner ges. Werke, Paul Landau, Berlin 1909, Bd. 2 S. 44.
3) Wie umgekehrt Hebbel im Bühnentypus das letzte Eigenleben der Sprache tilgte.
4) Z. B. „Lieber Rasen, das ist ein rasender Entschluss" S. 37.

Aber dennoch schimmert die alte Form des romantischen Lustspiels durch diese Arabesken hindurch. Diese Ausgewogenheit zwischen bizarrer Freiheit auf der einen Seite und Gebundenheit auf der anderen macht die Qualität dieses Büchnerschen Werkes aus und gibt mir ein Recht, es neben Hebbel zum Vergleich der Eigenarten zu stellen.

Wie im Rubin trifft das vorherbestimmte Paar in der Mitte des Stückes, im zweiten Akt, aufeinander, ohne sich noch verbinden zu können. Beide begegnen sich dort, jeder begleitet von seinem dualistisch bedeutsamen Partner: Leonce von Valerio, die Prinzessin von der Gouvernante, beide in dem Zwischenzustande der Flucht, doch sie grüßen sich nur und tauchen erst im dritten Akt vereinigt auf. Dort tritt der Kreis des Staates in die Handlung ein. Wie der Kalif, trauert Peter um die vermeintlich verlorenen Hoffnungen und dankt schließlich ab, als sich das Paar gefunden hat. Im ersten Akt wird sowohl die Flucht des männlichen als auch des weiblichen Partners motiviert. Leonce befindet sich noch in einem ihm im Grunde innerlich fremden Verhältnisse mit Rosetta, ganz wie Ponce mit Valeria bei Brentano (Akt I,1), ein Halbzustand, der sich selber aufhebt, als das echte Verhältnis zu nahen beginnt. Jener feine Doppelsinn, daß das Paar sich dadurch, daß es sich flieht, erst findet, ist zwar ein altes Novellenmotiv (Dekamerone), hat aber bei Büchner eine märchenhafte exotische Fassung gefunden.

Denn nun muß erwähnt werden, daß sich die Beiden in der Natur finden. Damit ist eigentlich das letzte an Dramatischem, was noch das Stück enthalten könnte, aufgehoben. Die fast lyrische Einführung der Natursymbolik an der entscheidenden Stelle der Begegnung entfernt sich nun nicht nur wesentlich von dem dramatischen Typus Hebbels, sondern auch von Brentano, dessen Geschichte sich in einem überwiegend gesellschaftlichen Rahmen abspielt.

Dies Lyrische der inneren Form, diese gleitenden Übergänge, das Pflanzenhafte, wie sich das Paar von den heimatlichen Sitzen löst und von einem warmen Wind getrieben sich in der Weite der Landschaft findet und dann heimkehrt, entfernt Büchner auch von Brentano.

So kommt es, daß die Sprache bei Brentano noch einen stärkeren Handlungscharakter besitzt. Sie hat trotz ihrer spielenden Leichtigkeit durchaus noch ein dialogisches Fundament, sie hat noch einen Rest innerer Dramatik. Das ist bei Büchner verschwunden, sie besitzt bei ihm einen überwiegend monologischen Charakter. Und so komme ich noch einmal auf die Sprache zurück, um auf diesem Wege ihr wichtigstes Element nachzutragen.

Fast am stärksten tritt dieser monologische Charakter in der Szene mit Rosetta (S. 21) und dann in den Szenen im zweiten Akt auf, wo die beiden dualistisch gespaltenen Paare (Leonce-Valerio und Lena-Gouvernante) sich in dem Abend auf ihrer Wanderung unterhalten. Es entsteht eine Leere um die Personen, die sie Mühe haben mit dem Lachen zu füllen, das ihre Witze auslösen. Ist diese Eigenart Büchners in Leonce und Lena freundlich gehalten, lyrisch ausströmend gegeben, so finden wir sie als eine die Dramatik fördernde unheimliche Eigenart der Äußerungsweise im Woizeck, (dessen Hauptszenen wahrscheinlich im Jahre 1836 gleichzeitig mit Leonce und Lena in Straßburg entstanden sind), wo eigentlich kein Mensch mehr mit dem anderen spricht (Anm. 1.) Man hat die gleiche

1) Eine persönliche Formulierung dieses Weltbildes finden wir in einem Brief an die Braut, Gießen 1833, Werke S. 165: „Meine Freunde verlassen mich; wir schreien uns wie Taube in die Ohren".

Befangenheit der Personen in sich, die gleiche starre Einsamkeit auch bei Hebbel finden können, vor allem in der drückenden Atmosphäre der sozialen Tragödie der Maria Magdalena. Dies sind Zeichen eines spätromantischen Stiles, in dem also Hebbel und Büchner gegenüber Kleist und Brentano zusammenrücken.

Doch ist dieses monologische Element der Ausdrucksweise in Leonce und Lena lyrisch und weich. Und so ist diese gefällige Form des spätromantischen Lustspiels ein Gefäß für recht tiefe, entscheidende Fragen Büchners und seiner Epoche geworden. Sahen wir bei Hebbel gegenüber Kleist eine Verschärfung der metaphysischen Fragen, des Relativismus der Erkenntnis, des Dualismus, eine stärkere Heraustreibung in dramatischer Form dieser Antinomien und Konflikte, eine Zuspitzung in jeder Beziehung, — so wird diese metaphysische Fragestellung auch bei Büchner in programmatischerer Form, ausdrücklicher und bedeutungsbetonter hervorgebracht, wie bei Brentano, wo der Dualismus zwischen „Komik und edleren Menschen" verschleiert und dem Spiele der Personen immanent gegeben wurde. Infolge des monologischen Charakters seiner Sprache ist Büchner der breiteste Spielraum gegeben für fast direktes Aussprechen dieser philosophischen Fragen. Sie werden hier mit beinahe erkenntnistheoretischer Zuspitzung gegeben: Alle jene Nöte metaphysischer Art, die zugleich auch Nöte des realen Dichterdaseins und seiner praktischen Gestaltung sind. So fließen in der großen Rede Valerios (Akt III, 3 S. 44 ff.) diese beiden Fragen die erkenntnistheoretische und die Lebensfrage, vollkommen zusammen: „Sie sehen hier, meine Herren und Damen, zwei Personen beiderlei Geschlechts, ein Männchen und ein Weibchen, einen Herrn und eine Dame. Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappdeckel und Uhrfedern" und dann „der Mechanismus der Liebe fängt an sich zu äußern." (Anm. 1.)

In der lyrischen Richtungstendenz dieses Stückes, das eben durch das entwickelte Organ der Sprache weniger dramatisch in sich geschlossen ist, liegt nun die Lösung oder wenigstens der Versuch einer Lösung aus dieser dualistischen Not.

Das Nichtstun ist die Erlösung aus der drückenden Banalität und Mechanik des inhaltslos gewordenen Lebens; ein Nichtstun, in dem man aber nun doch gerade gezwungen ist, über den Erkenntnisdualismus nachzudenken, dessen quälendem Problem man ja gerade entfliehen wollte. Und so ist vielleicht auch der Schluß nicht ganz von der Heiterkeit, in die Büchner die Lösung durch ihre groteske Formulierung tauchen wollte. Eine Melancholie über die verlorne Unschuld und verlorne Notwendigkeit des Dichterdaseins bleibt übrig. Schließlich sind alle Meditationen Leonces nur Symbol für die problematisch gewordenen Grundlagen der Kunst. Mit diesem bis ins Letzte durchgeistigten Stück will sie sich noch einen Platz in der materialistisch gewordenen Welt erobern. Aber eine gewisse Melancholie bleibt bestehen und durchklingt die ganze Ausgelassenheit des Märchenprinzen mit ihrer schwermütigen Lustigkeit. —

---

1) Persönliche Formulierungen für diese Konflikte liegen wiederum in einem Brief an die Braut vor, Gießen 1838, ges. Werke S. 164: „Ich fühle mich vernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit . . ., die Herrschaft des Genies, ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz." Und S. 165: „Seit ich über die Rheinbrücke ging, bin ich wie in mir vernichtet, ein einzelnes Gefühl taucht in mir nicht auf. Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen".

Diese erkenntnistheoretische Zuspitzung des Stückes geht konform mit der schärferen Formulierung, wie sie sich dramatisch in Hebbels Diamanten findet. Bei Büchner findet der Dualismus seine Formulierung mit diesen Worten: „Wer seid Ihr?" „Weiß ichs?" (S. 44) und fast ebenso deutlich klingt die Frage im Diamanten: „Was ist Wahrheit?" (W.1, 391, 8). Wieviel weicher, konzilianter, ja dichterischer klingt dieses Thema im Prinzen von Homburg: „Ist es ein Traum?" — „Ein Traum, was sonst?" (Ges. Werke III, 126.)

Mit dieser Gegenüberstellung der früheren und späteren Fassung desselben Gedankens mag die Analyse dieses Stückes schließen.

ZUSAMMENFASSUNG.

Die Romantik erhob, um jede Fessel zu sprengen, den Märchenmythos auf den Schild zur Schaffung einer absoluten Komödie, die man an Aristophanes anschließen wollte. Hebbel ging über die Romantik besonders zu Shakespeare zurück. In ihm vereinigen sich ebenbürtig Verstand, dichterische Erfindung und dramatische Kraft, die ihn weit über die anderen Romantiker erhebt. Seine Stücke als die spätesten romantischen Lustspiele schöpfen die Möglichkeiten des Liebesmythos erst recht eigentlich aus. Ohne noch epigonenhaft oder pedantisch zu werden, sind seine Stücke die klarste Verkörperung des inneren Baus jenes Mythos. Ein Bau, der sich so durchsichtig und bewußt erweist, daß man von ihm aus eine Zergliederung der Kleistschen Schauspiele unternehmen kann, die sich nunmehr als ungewollte Träger eines romantischen Mythos zeigen. Am klarsten gelang das beim „Prinzen von Homburg" und dem „Käthchen von Heilbronn". Doch stellen sie die frühere, unbefangene Form dar. In ihnen ist Tragödie und Komödie in ursprünglicher Vereinigung gegeben, und ein buntes Detail verhüllt ihren inneren Bau.

Büchners „Leonce und Lena", die einem anderen Typus, dem sprachlich betonten Typus des romantischen Lustspiels, angehört und also den legitimen Romantikern näher steht als Hebbels Stücke, steht dennoch auf derselben Zeitstufe wie diese. Hier haben, wie in Hebbels Stücken, die dramatischen Konsequenzen, die sprachlichen Elemente ihre letzte Ausbildung erfahren; und was den metaphysischen Gehalt angeht, so ist er hier ebenso bewußt und betont deutlich gemacht worden, wie bei Hebbel. Büchners Stück steht also neben Hebbels Lustspielen als letztes Zeugnis einer absoluten Kunst dieser Gattung, zart und zerbrechlich, geladen mit der ganzen Problematik einer Kunst, für deren reine Existenz die Zeit schon fragwürdig geworden war.

LITERATURVERZEICHNIS.

Bei der Fülle der Hebbel-Literatur führe ich hier nur diejenigen Werke an, die ich in meiner Arbeit zitieren mußte, und von den übrigen nur die, die in Wütschkes Hebbel-Bibliographie (1910) noch keine Aufnahme hatten finden können.

Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, hist. krit. Ausg. v. R. M. Werner, Berlin 1902 (zitiert mit „W.", Tagebücher zitiert mit „T.", Briefe zitiert mit „Br.").

Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, Wien 1877, 2 Bde.

R. M. Werner, Hebbel, sein Leben und Wirken, Berlin 1905.

Ed. Kulke, Erinnerungen an Frdr. Hebbel, Wien 1878.

A. M. Wagner, Das Drama Fr. Hebbels, Hamburg 1911.

E. Tannenbaum, Hebbel und das Theater, 1914.

O. Walzel, Hebbel und seine Dramen. Aus Natur u. Gw. Nr. 408.

Louis Brun, Hebbel, Leipzig 1922.

Erika Solms-Salomo, Hebbels Beziehungen zur Sprache. Hebbelforsch. 15.

Karl Schuhmacher, Das Problem der ästhetischen Form im Lichte der Weltanschauung Hebbels, Bausteine 1926.

Elise Dosenheimer, Das zentrale Problem in der Tragödie Frdr. Hebbels, Halle 1925.

W. Grothe, Die Techn. Mittel zur Charakterisierungskunst in Hebbels Dramen, Frankf. Diss. 1922.

Paul Heims, Die Entwickl. des Komischen bei Hebbel, Lpzg. Diss. 1913.

Hans Heinrich, Hebbels Anschauungen über das Komische, Ztschr. f. Aesth. u. a. K. V, 408 ff.

H. Diebold, Hebbel und die zeitgenössische Beurteilung, Berlin 1928.

M. Sommerfeld, Hebbel und Goethe, Bonn 1923.

Henrietta K. Bekker, Kleist and Hebbel, a comparative study, Chicago 1904.

Ed. Eugen Schmid, Kleist und Hebbel, München, Hohenester 1926.

Karl Holl, Gesch. des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923.

Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 1920.[2]

Hegel, Werke. Berlin 1835.

H. v. Treitschke, Ausgew. Schriften, Leipzig 1907.[3]

Joseph Nadler, Die Berliner Romantik, Berlin 1920.

Heinrich v. Kleist, Sämtliche Werke (Erich Schmidt), Leipzig 1905.

Frdr. Gundolf, Kleist, Bondi 1922.

Georg Büchner, Sämtliche Werke (Paul Landau), Berlin 1909.

Clemens Brentano, Sämtliche Werke (H. Amelung und K. Viëtor), Frankfurt a. M. 1923.

LEBENSLAUF.

Ich wurde am 28. Mai 1902 als Sohn des Oberlehrers Prof. Dr. Emil Friedrichs und seiner Frau, geb. Harnack, zu Wernigerode a. Harz geboren. Ich bin evangelisch. Ich besuchte nacheinander das Bismarck-Gymnasium zu Wilmersdorf, das Evangelische Gymnasium zu Waldenburg i. Schles. und das Friedrichs-Gymnasium zu Breslau, an dem ich Ostern 1920 die Reifeprüfung ablegte. Dann studierte ich Germanistik, deutsche Literaturgeschichte, Englisch, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Breslau S. S. 1920—W.-S. 1921/22), München (S.-S. 1922—W.-S. 1922/23) und wieder Breslau, wo ich im Sommer 1927 das Rigorosum bestand. Während meines Studiums besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren v. Kraus; Muncker, Kutscher, Strich; Geiger, Becher; Wölfflin; Siebs, Koch, Unger, Brecht, Drescher, Steller; Kühnemann, Hönigswald; Grisebach, Landsberger; Horn, Yates, Reuning, denen ich allen zu grossem Dank verpflichtet bin.

Besonders danke ich Herrn Professor W. Brecht für manche Anregung und sein freundliches Wohlwollen.